This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

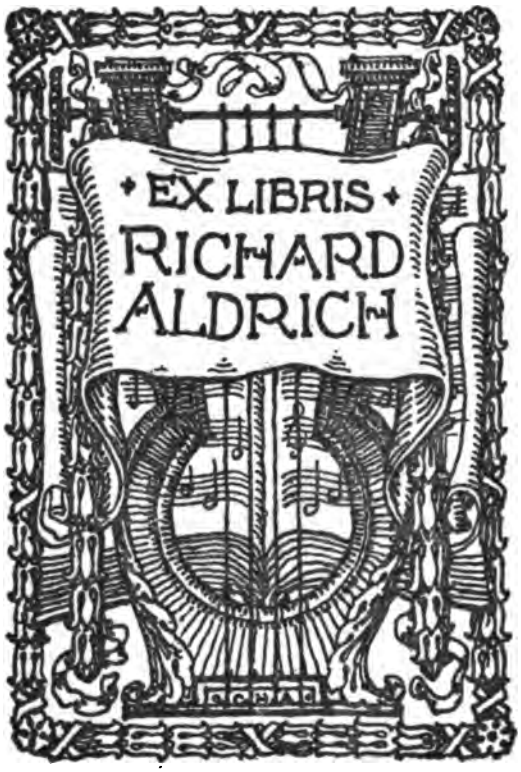
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus 2.19 (7) *

FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY.



HARVARD COLLEGE LIBRARY

MUSIC LIBRARY

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE
ZEITUNG,

REDIGIRT

VON

A. B. Marx

Professor der Musik

an der königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

SIEBENTER JAHRGANG.

BERLIN,

IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKHANDLUNG.

1830.

Δ
Mms 2.19 (7) *
✓

HARVARD UNIVERSITY LIBRARY
55*42

INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

SIEBENTEN JAHRGANGE

DER

BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Kritik.	Fr. Rückert.	1	1
2. Das Konzert des häuslichen Lebens.	Echo di Teczoni	2	13
3. Streit der deutschen u. italienischen Oper in Dresden	Spazier und Marx	5	33
4. Die chinesische Oper	Dr. Schiff.	17	129
— — —	—	18	137
— — —	—	21	164
— — —	—	22	169
— — —	—	23	177
— — —	—	25	193
5. Aphorismen über Oper.	v. Biedenfeld.	32	255
— — —	—	33	264
— — —	—	34	272
— — —	—	35	279
— — —	—	38	303
— — —	—	39	310
— — —	—	43	344
— — —	—	44	351
— — —	—	45	358
— — —	—	46	367
— — —	—	47	374
— — —	—	48	382

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
*, Die französische Oper	Dr. F. Stöpel.	1	1
		2	9
—		3	17
2, Mlle. Sontag. Eine Karakteristik	—	16	121
		21	161
3. Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang.	Kästner	33	257
		34	265
		35	275
		36	281
4. Ueber das Handwerk in der Kunst	Kästner	38	297

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Ueber Mortimers-Choralgesang zur Zeit der Reformation.	Kühnau	6	41
		7	49
		21	58
2. Die Bassklarinette.	A. Wendt		167
3. Ueber die ursprüngliche Gestalt der Choräle und den cantus fictus.	Billroth	37	289
4. Andeutungen zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik.	Billroth	51	401
		52	409

IV. Beurtheilungen gedruckter Werke.

Gegenstände. Verfasser.	Beurtheiler.	No.	Seite.
1. Magdeburger Liedertafel. Mühling.	—	1	5

Gegenstände. Verfasser.	Beurtheiler.	No.	Seite.
2. 3 Duos pour Pianof. à 4 mains par Mühling, d'aprés des Quatuors de B. Romberg.	—	1	6
3. Abendphantasie v. C. Löwe	—	1	7
4. 3 Scherzi da Marschner.	—	2	1 2
5. 6 Gesänge von Marschner.	—	2	12
6. Schneiders verlornes Paradies.	—	4	26
7. Scherz und Ernst v. Spazier.	Marx	5	33
8. Orgelstudien und figurirte Choräle v. A. Hesse	W. Bach	8	61
9. Violinkonzertino v. L. Spohr. Op. 28	—	9	66
10. Singvariationen v. Methfessel.	—	9	67
11. Alt-Gesänge v. Reissiger	—	9	67
12. 3 Quatuors v. L. Spohr. Op. 82	—	16	122
13. Für Freunde der Tonkunst v. Rochlitz	Marx	19	145
		20	154
14. Belsazar von Wolf und Clasing	—	19	149
15. Bachs Passionsmusik in Klavauszüge	Marx	20	153
16. Türks Generalbass	B.	20	156
17. Die Geweihten von Nicolai	Marx	22	171
		26	204
18. Potpourri und 19. Phantasie und Variationen für Klarinette v. Spohr. Op. 80. 81	Tausch	23	179
20. Gideon von Schneider	Marx	24	185
21. 2 Quatuors und 2 Trios von Sayve	—	26	201
22. Violin-Variationen von Saint Lubin. Op. 22	—	26	202
23. — von Pechatschek. Op. 28 und 29	—	26	202
24. Merveille de Paganini	—	26	203
25. 12 Lieder von Mendelssohn	Marx	27	209
26. Markworts Gesanglehre	Kästner	28	2
27. Nägeli's Choralbuch	Girschner	29	2
29. Preisschriften von Fetis und Kiesewetter über niederl. Musik	—	29	229
30. Serenade von Lachner. Op. 29	—	29	231
31. 3te Messe von Cherubini	Marx	30	234
32. Flötenconcertino v. Reissiger. Op. 60 — Belke —	G.	30	236
33. Ouvertüre von Gluck	G.	30	236
34. Amusemens p. Pf. par Hesse	—	30	237
35. Notturno v. Lubin. Op. 23	—	30	237
36. Choralbücher von Schneider und Neue.	Girschner	31	241
		32	249
		39	308
		40	319
37. Les deux nuits par Boieldieu	Marx	31	244
38. 2 Chöre v. W. A. Mozart	—	32	251
39. Te deum v. W. A. Mozart	—	32	251
40. 1 Quatuor p. Hesse. Op. 28	—	33	260
41. Orgelvorspiele v. Hesse. Op. 24	—	33	260
42. 15 Motetten für Männerchor v. Nägeli	G.	33	261
43. Solfeggien v. Mercadante	M.	33	262
44. Männergesänge von Ormenthal	—	34	267
45. Kleinere Orgel- u. Klavier-Werke von Verschiedenen	—	34	268
46. Rondo für Violine von Matthäi	—	34	270
47. La ronde du sabbat p. Niedermeyer	M.	35	275
48. Militairmusik von Veerschiedenen	—	35	277
49. Männergesang von Schneider. Op. 82	—	35	277
50. Messe von Zöllner.	—	35	277
51. Kirchengesänge von Nägeli	C. G.	35	278
52. Volkslieder.	—	35	283
53. Die Tonkünstler Schlesiens von Hoffmann	—	36	283

Gegenstände. Verfasser.	Beurtheiler.	No.	Seite.
54. Potpourris von Czerni Merk und Holland	—	37	293
55. Variationen von Verschiedenen	—	37	294
56. Orgelvorspiele v. Karow	Kühnau	38	300
57. Pianofortekonzerte v. Ries (Op. 151) u. Pixis (Op. 100)			
58. Violinkonzert von Pixis		38	302
59. Handbuch des Organisten von Fr. Schneider	—	39	306
60. Der Sieg des Glaubens v. Ries.	M.	40	313
61. Der erste Frühlingstag von W. A. Mozart (Sohn)	M.	40	317
62. Der Vampyr von Marschner	Marx	41	323
63. David, Oratorium v. Klein	Helmholz	42	329
		43	340
64. Der Templer und die Judin von Marchner	Marx	42	333
65. Fra Diavolo von Auber	M.	43	337
		44	345
66. Tyrolerlied variirt für Singstimmen und 4händig v. Hummel	—	43	340
67. Schulgesänge von Abela	—	43	342
68. 3stimmige Choräle von Guhr	—	43	342
69. Junge Virtuosensachen v. Hummel u. Blahetka	—	43	343
70. Schubert auf dem Felsen	—	43	343
71. Komp. von Succo für Pianof.	—	43	344
72. Violinsonate von Panny Op. 28	—	44	350
73. Violoncellkonzertino v. Panny Op. 29		44	350
74. Wilhelm Tell von Rossini	Marx	45	353
		46	361
75. Violoncellvariationen von L. Romberg. Op. 50 u. 52	—	45	357
		47	371
76. Violoncelle Konzertino von dems.	—	45	357

Gegenstände. Verfasser.	Beurtheiler.	No.	Seite.
77. Bravourvariationen v. Hauk. Op. 9 v. Chopin. Op. 2 (für Pf.).	—	46	363
78. Concertino für Klarinette von L. Romberg. Op. 57	—	46	363
79. Rondo von Stegmayer	M.	46	363
80. Offertorium von Aiblinger	—	47	371
81. Lieder v. Wornigen	—	47	371
81. Hymne von Pearsall	—	47	372
82. Paganini's Leben v. Schottky	—	47	372
83. Paganini's Geigerkunst v. Guhr	Girschner	47	373
84. Musik Vorschule v. D. Weber	Marx	48	378
85. Fetis Musiklehre	Marx	48	379
86. Motette v. Stolze	—	48	381
87. Männergesänge v. Stolze. Op. 11	—	48	381
88. Der Vampyr von Lindpaintner	Marx	49	385
89. Makbeth v. Chelard	Marx	49	389
90. La parisienne v. H. Herz	—	49	391
91. Variationen für Pf. v. Czerni Op. 232	—	49	391
93. 3. Duos für V. Cell und Bratsche von Köhler.	—	49	392
94. Kirchenmusik von Seb. Bach.	—	50	393
95. Ouverture zu Don Carlos von Ries.	—	50	394
96. Klarinettenwerke v. Späth	—	50	394
97. Czerni 100 Uebungsstücke für Pf.	—	50	394
98. Logiers Klavierschule	—	50	395
99. Gesänge von Nikolai und Weitzmann	—	50	396
100. Chöre v. Mosel	—	50	396
101. Kathol. Kirchenl.	—	50	396
102. Langhecker, das deutsch-evangelische Kirchenlied	Dr. C. Seidel	50	397
103. Messe von Hummel	—	50	398
104. — von Rink	—	50	398
105. Lieder vom Verschiedene n	—	51	408

Gegenstände. Verfasser.	Beurtheiler.	No.	Seite.
106. Logiers Kompositionslehre und Methode	Marx	52	413

V. Ausführlichere Beurtheilungen.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Hera est von Mendelssohn.	Marx	3	20
2. Die Belagerung von Corinth von Rossini.	Omnibus	7	55
3. Die Flibustier von Gehe und Lobe	— 22 —	10	74
		11	81
		12	89
4. J. S. Bachs Passionsmusik nach dem Evangelum Matthäi	Dr. Frank	14	105
	—	20	157
5. Gideon v. Schneider.	F. G. H.	50	399

VI. Allgemeinere Korrespondenzen.

Ort.	Berichterstatter.	No.	Seite.
1. Berlin	M.	1	7
— —	Marx	3	23
— —	—	4	29
— —	—	5	37
— —	—	7	55
— —	—	9	69
— —	—	44	355
— —	—	46	363
— —	W. L.	46	365
— —	—	47	373
— —	—	49	392
2. Rostock	—	1	7
3. Wien	—	1	8
— —	—	2	16
— —	—	5	40
— —	—	8	63
— —	—	9	69
— —	—	10	78
4. Halle	—	1	8
5. Dessau	—	4	31
6. Paris	—	4	32
— —	—	5	40
6. Paris	—	6	45
— —	—	7	53
— —	—	13	101
— —	—	17	133
— —	—	27	214
— —	—	28	221
7. Elbing	—	6	47
8. Göttingen	A. Wendt	12	92
9. Dresden	Dr. Spazier	15	115
— —	—	16	127
— —	—	17	135
— —	—	18	141
— —	—	20	160
— —	—	30	237
— —	—	31	246
10. Breslau	H. P.	16	125
11. Leipzig	—	22	175
— —	—	23	179
— —	—	24	189
— —	—	25	197
— —	—	26	207
— —	—	27	210
12. Kassel	—	34	270
		36	286
13. Halberstadt	—	50	399

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere.)

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Reissigers Klavier-Kompositionen	Dreschke	5	39
2. Spohrs und Mayseders Violinschulen karakterisirt	Panofka	9	65
3. Buchhändler Verein gegen Nachdruck	Marx	10	73
4. Neugriechische Musik	—	12	93
5. Einrichtungen der Passions-Aufführungen in Berlin	Marx	13	97
		15	113
6. Musikalisches Allerlei von Johannes Fromm	—	13	103
		14	109
		15	117
7. Beispiel verkehrter Musikbildung —	M.	28	224
		29	231
8. Ueber Vibration der Orgeltöne mit entfernt liegenden Körpern	Kühnau	31	247
9. Heinrich Marchner als Opernkomponist	Marx	41	327
10. Zwei katholische Choräle —	M.	42	328
11. Stoff zu Kompositionen	L. K.	46	366

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Sechster Jahrgang.

Den 2. Januar — № 1. — 1830.

Kritik.

(Von Friedrich Rückert.)

Diesem siebenkögf'gen Drachen,
Der Kritik, es recht zu machen,
Dem verzweifelten Geschäfte
Unterliegen Zauberkräfte.

Wirst du hier ein Haupt besiegen,
Es in trunknen Taumel wiegen,
Dass die Augen freundlich blinzen,
Wird ein andres an dich grinzen.

Doch euch es recht zu machen, ihr Herr'n,
Darauf verzichten wollt' ich gern,
Hätt' ich es nur so weit gebracht,
Dass ich mir selbst es recht gemacht.

Freie Aufsätze.

Die französische Oper.

Eine historische Skizze.

(Mitgetheilt vom Dr. Franz Stöpel.)

Die Oper, als rein lyrische Dichtung, vereinigt mit dem süssesten Zauber der Töne, hat in Frankreich zu allen Zeiten nur als fremde Pflanze auf fremdem Boden geblüht. Ihr Mutterland ist bekanntlich Italien; hier lebte sie ihr wonniges, blütenreiches Jugendleben; und das schönere reife Mannesalter, in welchem alle einzelnen Kräfte mit reicher Fülle zum harmonischen Ganzen kunstreich sich gestalten, hat sie in Deutschland, wenigstens durch Deutsche geführt. Während Italien schon ein halbes Jahrhundert fast die Oper kannte und pflegte, und auch Deutschland schon lange seine besten Künstler vereinigte zur Hervorbringung von Werken dieser niegekannten Kunstgattung, kannte man sie in Frankreich noch kaum dem Namen nach, wenigstens wagte es niemand, eine französische Oper zu schreiben. Es scheint indess weniger in dem Mangel an musikalischer Bildung überhaupt, oder am Unvermögen, gerade hierin etwas Bedeutendes zu leisten, die Ursache davon gelegen zu haben, als vielmehr in der vorgefassten und theilweis nur allzuwohlbegründeten Meinung, die franzö-

sische Sprache eigne sich nicht für die Musik, in einer Meinung, welche J. J. Rousseau nach hundert Jahren noch mit allem ihm eigenthümlichen Scharfsinn und Feuer verfochten hat. Als schon Carissimi und seine Schüler in Italien die Oper zu einem hohen Grade der Vollkommenheit erhoben hatten, kannte man in Paris nur Ballets, in welchen der Dialog regelmässig mit dem Tanze wechselte, und in denen weder Geschmack noch irgend eine Regel der dramatischen Kunst herrschte. Erst Balthasarini, ein Italiener, welchen der Marschall de Brissac, Gouverneur von Piemont, Catherinen von Medicis mit einer Bande von Violinspielern schickte, brachte eine gewisse Regelmässigkeit hinein. Er wurde seiner Verdienste halber in dieser so sehr beliebten Kunst von seiner Gebieterin erst zum Kammerdiener derselben, dann zum Anordner aller Feste, Ballets, Konzerts und theatralischer Vorstellungen am Hofe ernannt, und nahm späterhin den Namen Beaujoyeux an. Eben dieser Balthasarini war es, welcher 1581 das berühmte komische Ballet zur Vermählungsfeier des Duc de Joyeuse komponirte, wobei ihn Beaulieu und Salmon, Kapellmeister Heinrich III. unterstützten, indem sie einen Theil der Melodien machten, zu denen La-Chenaie, Almosenier des Königs, die Worte gab. Dies einzige Ballet kostete mehr als 12,000,000 Thaler; so erzählen die französischen Geschichtschreiber. Auch Baif und Ronsard arbeiteten für dieses Fest.

Baif war Dichter und Musiker zugleich, hatte in Venedig Opern gesehn, und fasste nun den Entschluss, dies Schauspiel auch in Frankreich einzuführen. Er dichtete zu dem Ende nach dem Muster der Alten, welches er für den Gesang am günstigsten achtete, Dramen in melodischen Versen, setzte sie in Musik, und liess sie in den Konzerten aufführen, welche er in seinem Hause in der Vorstadt Saint-Marceau gab, und welche die Könige Carl III. und Heinrich III. mit ihrer Gegenwort beehrten. Baif verfolgte sein Unternehmen mit Eifer, und würde in Paris eine Oper etablirt haben, wenn nicht bürgerliche Kriege, welche um diese Zeit in Frankreich wütheten, den Vergnügungen des Hofes ein Ziel gesetzt hätten.

Endlich im Jahre 1645 liess der Kardinal Mazarin, welcher den jungen König Ludwig XIV. auf alle Weise zu amüsiren suchte, vor diesem Monarchen und der Königin Mutter, eine lyrische Komödie, „la Finta Pazza," von Julius Strozzi, spielen. Der erste Akt dieses Stücks endigte mit einem Ballet von Affen und Bären, der zweite durch einen Tanz von Straussen und der dritte mit einer Entrée von Papageien. „La Finta Pazza" und „Orfeo" von Zarlino, welcher zwei Jahre später erschien, wurde von Musikern und Sängern dargestellt, welche der Kardinal aus Italien hatte kommen lassen. Die Pracht dieses Schauspiels, die Reize der Musik, die Schönheit der Kostüme, das Spiel der Maschinen und die Mannigfaltigkeit der Dekorationen brachten eine ausserordentliche Wirkung hervor. Mazarin hatte dies königliche Fest für seine Kosten besorgt und liess es bei der Vermählungsfeier Ludwigs XIV. wiederholen. Der ausserordentliche Erfolg, welchen die Darstellung des „Orfeo" gehabt hatte, erweckte den Gedanken, um auch französische Opern zu schaffen; nur die Ausführung bot grosse Schwierigkeiten dar. Man hatte das Theater, die Maschinen und Dekorationen; nur der Sänger und Musiker bedurfte es noch; vor allem aber war das Vorurtheil gegen die französische Sprache zu besiegen. Der Abbé Perrin war es, welcher zuerst wagte, diesen Kampf zu bestehen; er dichtete ein Pastorale, Cambert, Organist zu St. Honoré setzte es in Musik, und in Issy, dem Hause des Herrn Delahaye erfolgte die Darstellung mit grossem Beifall. Die Neuheit dieser Erscheinung reizte die Franzosen um so mehr, als sie ihnen den Beweis gab, dass sie auch ein lyrisches Schauspiel haben könnten. Die Musik gefiel sehr, und vor allem bewunderte man die süssen Melodien der Flöten, welche der Komponist mit denen der Violinen kunstreich zu verbinden gewusst hatte, und deren Wirkungen man nur mit denen der Streiter in den olympischen Spielen vergleichen zu können glaubte. Der Kardinal, welcher diese Art der theatralischen Darstellung leidenschaftlich liebte, und ihren Werth wohl zu schätzen wusste, belohnte die Verfasser des Pastorale auf die schmeichelhafteste Weise, und

auf seinen Befehl wurde es mehrere mal zu Vincennes vor dem Könige gespielt. Bezaubert von dem glücklichen Erfolge dieses ersten Versuches, unternahmen sie die Komposition der Oper „Arianne.“ In dieser Zeit trat eine neue italienische Truppe mit der Oper „Ercole amante“ auf. Die Vermählung des Königs, die Fortschritte, welche die Kunst seit mehrern Jahren gemacht hatte, und die Freigebigkeit des Kardinals, machten diese Darstellung zu einer der glänzendsten, die je gesehen worden waren. Vigarani von Modena, ein berühmter Architekt, hatte in den Tuillerien ein prächtiges Theater bauen lassen und Maschinerien, welche Ausserordentliches leisteten. Der König, die Königin und die vornehmsten Herren des Hofes, tanzten hier; aber ungeachtet all dieser Vortheile und einer vorzüglichen, ja bessern Aufführung, machte diese Oper doch nicht den Eindruck, welchen „Orfeo“ einst hervorgebracht hatte. Man hatte nun einmal an den französischen Worten Geschmack gefunden, der Nationalstolz war erwacht und — Camberts Werk wurde allgemein vorgezogen. Der Marquis de Sourdéac, berühmt in den Annalen der Oper durch seine Vervollkommnungen des Maschinenwesens, liess in seinem Schlosse Neuburg „la Toisond'or“ von P. Corneille bei Gelegenheit der Vermählung seines königlichen Herrn darstellen, und gab bei dieser Gelegenheit ein Fest, wie es dergleichen nur wenige je gegeben hat. Die ganze Noblesse der Normandie war dazu eingeladen, und die Akteurs, Musiker, Tänzer, Dekorateurs, Maschinisten, ja selbst Zuschauer wurden während zwei Monate für seine Kosten mit allem Nöthigen versehen und gepflegt. Bei der Vorstellung waren mehr als 500 Menschen gegenwärtig.

Die Oper „Arianne“ war nun vollendet; man hatte selbst angefangen sie zu probiren, als der Tod des Kardinals Mazarin die Ausführung des Unternehmens unterbrach, und die Künste überhaupt dadurch einen so thätigen Beschützer verloren, dass die Fortschritte des lyrischen Drama's für mehrere Jahre gehemmt wurden.

Um ein Unternehmen, welches so glänzend begonnen hatte nicht ganz fallen zu lassen, erbat sich Perrin im Jahr 1669 die Erlaubniss „Academies de Musique“ zu etabliren, um öffentlich musikalisch dramatische Vorstellungen geben zu können. Da Perrin jedoch die Sorgen und Auslagen nicht allein über sich nehmen konnte, so verband er sich mit Cambert für die Musik, mit Sourdéac für die Maschinen und mit Champeron für die Fonds. Da die Stadt Paris nicht die erfoderliche Anzahl Schauspieler und Musiker besass, liess man aus dem mittägigen Frankreich die ausgezeichnetsten Musiker kommen und vereinigte sie mit den Künstlern, welche nun schon eine 10jährige Erfahrung gebildet hatte. Diese neue Truppe wurde im „Hôtel de Nevres“ geübt, während man das Ballspiel-Haus in der Mazarin-Strasse zu einem Schauspielsaale umgestaltete. Hier war es, wo „Pomone,“ die erste französische Oper, vor dem Publikum gegeben wurde. Die Worte waren von Perrin, die Musik von Cambert und die Ballets von Beauchamp. Mademoiselle de Castilly, Beaumavielle und Rossignol führten die Hauptrollen aus. Saint-Evremont sagt, indem er von diesem Stück spricht: man sah die Maschinen mit Erstaunen, und die Tänze mit Entzücken, man hörte den Gesang mit Vergnügen, und — die Worte mit Widerwillen. Obwohl dieses Urtheil als vollkommen wahr angesehen werden kann (denn Perrin nahm sich die italienischen Opern zum Muster und bot dem Komponisten nichts als abgerissene Scenen ohne Handlung in einem kläglichen Style, untermischt mit groben Zweideutigkeiten und nicht eben sinnreichen Wortspielen) so könnte man dasselbe doch sehr wohl auf manche Opern von heut zu Tage, welche oft noch unter jenen Rhapsodien Perrins stehen, anwenden. Ungeachtet all dieser Mängel wurde „Pomone“ 8 Monate lang mit unvermindertem Beifall gegeben und Perrin zog sich für seinen Theil mit einem Gewinn von 30,000 Franken zurück.

Der Marquis von Sourdéac wusste sich nun unter mancherlei Vorwand des Theaters zu bemächtigen, engagirte statt Perrin Gilbert als Theaterdichter, welcher zuerst ein anderes Pastorale, wozu Lully die Musik geschrieben hatte, gab, und womit der später so berühmte Meister also höchst bescheidentlich debütirte. Der unge-

mensene Beifall, der ihm ward, und seine Klugheit im gewöhnlichen Menschenleben, dann der Kredit der Madame de Montespan brachten ihn in den Besitz des Perrinschen Privilegiums und stellten ihn bald an die Spitze des Operntheaters. Sobald Lully dies erreicht hatte, gab er Gilbert den Abschied, entliess Sourdéac und seine Associés, verband sich mit andern, und erbaute ein neues Theater im Ballhause der Strasse von Vaugirard, wo man 1672 „les Fêtes de l'Amour et de Bachus" zuerst spielte. Diese Piece war von Quinault gedichtet, und gab diesem Dichter Gelegenheit, sein grosses Talent für diese Gattung ahnen zu machen, ein Talent, das er in „Cadmus" und in der „Alceste" so glänzend entwickelte. Lully verband sich näher mit Quinault, arbeitete fast täglich mit ihm und machte sich anheischig, ihm für eine Oper, welche er jährlich liefern sollte, 4000 Franken zu bezahlen. Quinault ging darauf ein, aber er unterwarf sich damit zugleich einem harten Loose. Lully beherrschte ihn tyrannisch; denn in den trefflichen Werken Quinaults ist vielleicht kein Vers, keine Strophe, kein Gedanke, der nicht Lully's strenge Prüfung erst aushalten musste. Quinault musste ihm täglich, was er nur machte, seine Dichtungen, Scene vor Scene vorlegen. Molière starb 1673 und während der Vorstellungen von „Cadmus" gab der König Lully den Saal des Palais Royal, wo die Oper dann mehr als ein Jahrhundert geblieben ist *).

Lully war bekanntlich ein ausgezeichneter Violinspieler, gab sich viel Mühe, die Musiker seines Orchesters zu bilden, und vermehrte die Schwierigkeiten seines Accompagnements in dem Maasse, wie diese sich mehr Fertigkeit erwarben. Lully kann zugleich als der Erste betrachtet werden, welcher von den Blas- und Schlag-Instrumenten für das Opern-Orchester Gebrauch machte; vorher herrschten hier nur die Streich-Instrumente. Eine andere eben so bedeutende Neuerung verdankte ihm die Oper, indem 1681 in „le Triomphe de l'Amour" zuerst Tänzerinnen auf dem Theater erschienen; denn bis dahin hatten verkleidete Männer in den Ballets die Rollen der Frauen ausgeführt. Lully liess als gewandter Hofmann sich keine Gelegenheit seinem Gebieter zu gefallen entgehen, so dass ihn dieser mit Gunstbezeugungen überhäufte und zum Intendanten seiner Musik machte. Der glückliche Künstler durchlief die Bahn seines Lebens mit so viel Ehre, als nur wenige andre gewonnen, und beschloss sie 1688 mit der Oper „Armide" welche zugleich für sein bestes Werk gehalten wird. Die ausgezeichnetsten Musiker, welche unter einer grossen Menge den Fusstapfen Lully's am treuesten gefolgt sind, waren: Desto uches, Campra, Monteclair und Lalande. Lully herrschte so auch in seinen Schülern, ein ganzes Jahrhundert, unumschränkt auf der Opernbühne Frankreichs. Da trat 1733 Rameau mit seiner Oper „Hyppolit et Aricie" auf und erregte damit, wie überhaupt durch seine Kompositionen, grosse Verwirrung, in der musikalischen Welt. Lange wurde ihnen von der Lullyschen Partei der Erfolg streitig gemacht; man setzte Rameau's Opern, Lully's Armide, Atis u. dgl. entgegen, und die grössere Menge strömte auch den Vorstellungen derselben zu; aber endlich siegte doch die Allgewalt der Kunst des Meisters, der Castor et Pollux geschaffen, und nun herrschte er unumschränkt auf der lyrischen Bühne wie vorher Lully. Rameau's Werke wurden mit so grossem Beifall gehört, dass man gar nicht an die Möglichkeit schönerer, lieblicherer Arien, mächtiger wirkender Chöre glauben mochte; man meinte durchaus, Rameau's Werke berührten die äussersten Gränzen der Kunst. — Aber wie es im Lande der Täuschungen nichts seltenes ist, den mächtigsten Zauberer untergeben zu sehen vor den Reizen einer liebenswürdigen, verführerischen Fee, so sehen wir auch den zweiten Patriarchen der französischen lyrischen Bühne bald verdunkelt, wenn er auch nie vergessen werden kann. Die Italiener nämlich waren indessen auch nichts weniger als auf der Stufe stehen geblieben, welche sie bis zu Lully's Zeit erstiegen

*) Dieser Saal lag, wenn man in den Hof des »Palais Royal« tritt, rechts, und brannte 1763 ab. Er wurde sogleich wieder gebaut, und brannte 1781 von Neuem ab. In dieser Zeit wurde auch der Saal »de la Porte Saint-Martin,« für die Academie der Musik gebaut, und diese verliess ihn erst nach 10 Jahren, um den zu beziehen, wo sie noch jetzt ist.

hatten, noch gingen sie muthig und mit Glück auf der Bahn zum Ziele fort. Als da nun italienische Sänger nach Paris kamen — man nannte sie Bouffons — und während ihres acht monatlichen Aufenthalts dort, „Pergolesi's Serva Padrona," „Jomelli's Paratagio," „Leo da Vinci's Viaggiatore" aufführten; da siegten Reinheit der Kompositionen, Süsse und Einfachheit der Melodien, mit Kraft und Glanz auch oft gepaart, über Rameau's Werke, die nun als schwerfällige Psalmodien bizarr und anmuthlos erschienen; — da ward die Fackel eines neuen Krieges entzündet. Die Parteien, welche bisher für Lully und Rameau sich gegenseitig bekriegt hatten, verbanden sich nun mit einander gegen ihre gemeinschaftlichen Feinde und kämpften tapfer pro aris et focis. Die Kämpfer versammelten sich jeden Abend in der Oper und suchten gegenseitig verächtlich zu machen, was irgend hätte gefallen können. Bon mots, Brochüren und Pamphlets folgten sich in raschem Wechsel. Wie aber diese die einzigen Waffen waren, welche geführt wurden, so hatte das ganze Wesen nicht viel intellektuellen Werth. Dem ungeachtet siegte scheinbar Rameau noch einmal; die Bouffons erhielten ihren Abschied, und verliessen 1753 Paris. Dorat schrieb damals, in seinem Gedicht von der Deklamation, Chant III.:

En secret indigné que la scene avilie
Se fût prostituée aux bouffons d'Italie;
Que le François, trompé par un charme nouveau,
Eût pour les vains fredons abandonné Rameau,
Apollon veut punir ce transport idolâtre.

. . . . . .

Rameau, le sceptre en main éclipse Pergolèse:
Le gout a reparu; le dieu du jour s'apaise;
Et son ressentiment subsisterait encor,
Si la scène à nos yeux n'eût remontré Castor.

(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

Magdeburger Liedertafel. Zweite Sammlung. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen von A. Mühling. Op. 43. Preis 20 Sgr. Halberstadt bei Carl Brüggemann.

Obgleich der vierstimmigen Männergesänge in Ueberfluss vorhanden sind, so mangelt es eigentlich doch an wirklich guten, und das hat seinen Grund hauptsächlich darin, dass fast ein jeder, der sich mit Erfolg in andern Gattungen von Komposition versucht hat, es für ein Geringes hält, auch für den Männergesang zu schreiben. Dies ist indessen ein Vorurtheil, welches, als ein solches sich denen sogleich bemerklich machen wird, welche frei sind von Anmassung und Dünkel, und welche an den Kindern ihres Geistes nicht mit Affenliebe hängen. Die Beschränktheit in der Ausdehnung der Stimmen, macht auch eine eigene Behandlung derselben nothwendig, und soll eine jede von ihnen frei, selbstständig, sangbar dastehn, ohne dass dadurch die Schönheit und Klarheit, des Ganzen beeinträchtigt wird, will man überhaupt den Gesang wirkungsvoll machen, so erfodert dies eine lange Uebung und Erfahrung. Unübertrefflich in dieser Hinsicht ist unser Altmeister, der Herr Professor Zelter, dessen „Invocavit," und „Sanct-Paulus" war ein Medikus und viele andere seiner Männergesänge als Muster für alle Zeiten gelten werden. — Je seltener, wie gesagt, Erscheinungen dieser Art sind, desto erfreulicher ist es, wenn dann und wann einmal etwas Gutes zu Tage gefördert wird, und so müssen wir es auch Herrn Mühling Dank wissen, dass er uns mit den vorliegenden sechs Gesängen, welche unter den bessern Produkten der Art einen nicht unbedeutenden Rang einnehmen, beschenkt hat. Gut gewählte Texte, eine grösstentheils glückliche Auffassung derselben, und eine kunstreiche Behandlung der Stimmen, sind die Hauptvorzüge darin. —

No. 1. Lob des Junggesellenstandes, ist ein munteres und frisches Stück. Die Freude des Junggesellen im Gefühle seiner Freiheit und Unabhängigkeit und dessen leichten, fröhlichen Sinn, konnte der Komponist nicht besser wieder geben. Der Gesang erfodert, so wie alle übrigen, einen sehr präzisen und ausdrucksvollen Vortrag.

No. 2. Abendverlangen und

No. 3. Das Echo besitzen viel Zartheit, und sind sehr sangbar. Die Nachahmung des Echo in No. 3. ist von angenehm überraschender Wirkung.

No. 4. Die Mühen des Lebens, ist theilweise etwas trivial und von allen sechs Gesängen der schwächste. Stellen wir diese:

werden, zumal bei einem nur etwas raschen Tempo, niemals rein heranskommen. Auch wirken die scharfen, markirten Rhythmen, welche freilich auch durch das amphibrachische Versmaas des Textes herbei geführt worden sind, nicht angenehm. Dagegen ist

No. 5. Die Sterne, wieder recht gelungen. Der Gesang ist in Gemässheit des Textes, einfach und würdevoll, und söhnt uns mit den Mängeln des vorigen auf eine angenehme Weise wieder aus.

No. 6. endlich, ist eine Art Rundgesang. Ende gut, alles gut, sagt das Sprichwort; hier ist aber ausser dem vielen andern Guten, das Ende noch mit das Beste. Zur Bezeichnung des Vortrags steht oben: kräftig und feurig; stände das aber auch nicht da, so würde dennoch das Lied nicht füglich anders gesungen werden können, und diejenigen Kompositionen, deren Vortragsbezeichnung man nicht erst lange nachzusuchen braucht, sondern bei denen man gleich weiss, woran man mit ihnen ist, haben eine sehr grosse Empfehlung für sich. Auch dieses Lied bedarf keiner weitern Empfehlung und verdient, in jeder liederfröhlichen Tischgesellschaft das Bürgerrecht zu erhalten. Druck und Papier kann man nicht besser wünschen.

Trois grands Duos pour le Pianoforte à quatre mains; arrangés d'après des Quatuors de Bern. Romberg par A. Mühling. Liv. I. Prix 1½ Thaler. Halberstadt chez Carl Brüggemann.

Quartettspieler werden die Rombergschen Quartette unstreitig hinreichend kennen; ob diese aber auch dem übrigen musikalischen Publikum allgemein bekannt sind, steht zu bezweifeln. Selbst Recensent, der in seinem Leben doch schon so Vieles und so Vortreffliches der Art gehört hat, fand erst vor Kurzem die Gelegenheit, einige der gedachten Quartette zu hören, und wurde bei dem ihm dadurch zu Theil gewordenen Genusse auf's Neue in der Ueberzeugung bestärkt, dass Romberg nicht nur ein vollendeter Meister in seinem Spiele, sondern auch in seinen Kompositionen ist. Erwägt man, ein wie im Ganzen nur geringer Theil der musikalischen Welt sich durch den eigenen Vortrag seiner Quartette erfreuen kann, so muss man es dem Herrn A. Mühling Dank wissen, dass er einen Theil derselben durch seine Bearbeitung auch den Pianofortespielern, welche bei weitem die überwiegendere Zahl in der ausübenden Kunst-Welt sind, zugänglich gemacht hat, und es können jene sich um so mehr auf diese Arrangements freuen, als Herr Mühling, nach diesem ersten vorliegenden Duo zu urtheilen, gerade der Mann ist, von dem eine Arbeit wie diese, welche Umsicht, Sachkenntniss und Geschmack erfodert, zu wünschen war. Wenn man glaubt, dass es ein Leichtes sei, ein Quartett in ein vierhändiges Klavierstück umzuwandeln, indem man weiter nichts nöthig habe, als die vier Stimmen unter die vier Hände zu vertheilen, so irrt man sich sehr. Es ist nicht damit abgethan, die Stimmen abzuschreiben und zweckmässig zu vertheilen: — Die grössere Mittel, die das Instrument durch die mögliche gleichzeitige Benutzung vieler Töne darbietet, machen auch die Anwendung derselben, und eben daher auch eine nothwendige Vervielfältigung der im Quartett vorhandenen Stimmen, gewissermassen zur Bedingung. Freilich hört dann das Quartett auf, ein Quartett zu sein; das soll es aber nach der Absicht desjenigen, der es zum quatre mains arrangirt, eigentlich auch nicht mehr bleiben; es kommt also nur darauf an, dass der Bearbeiter bei einer zweckmässigen und bequemen Stimmenvertheilung, auch den Geist der Komposition aufzufassen weiss, nichts in dieselbe hineinträgt, was ihrem Karakter schadet, oder ihn entstellt, sondern die nothwendigen Zusätze und Ergänzungen dem Karakter des Stückes entsprechend wählt, und das Ganze mit Umsicht und Geschmack durch eine grössere Fülle zu heben versteht.

Das ist indessen eine Klippe, an der man leicht scheitern kann; — Herr Mühling hat sie

glücklich gemieden. Seine Arbeit zeigt, dass er besonnen und umsichtig zu Werke gegangen ist; sie verräth einen ausserordentlichen Fleiss und eine, fast möchten wir sagen: allzugrosse Aengstlichkeit bei eigenen Zusätzen, namentlich in den Ausfüllestimmen. Es wäre nur zu wünschen gewesen, dass der Herr Bearbeiter dem Ganzen etwas mehr Kraft und Fülle, deren Mangel hin und wieder, hauptsächlich beim Forte nicht-bar wird, verliehen hätte; im Uebrigen ist die ganze Arbeit höchst musterhaft. — Ueber den Werth der Komposition haben wir schon oben uns vorläufig ausgesprochen. Sie besteht aus vier Sätzen; einem Allo moderato (F-dur), einem Menuett, (Es-dur) einem Andante sthenando (B-dur), und einem Finale (F-dur), welche sich sämmtlich durch liebliche, oft reizende Melodien, durch ungesuchte und natürliche Modulationen, durch eine meisterhafte, beinahe allzu kunstreiche Ausarbeitung auszeichnen. — Wir hoffen, dass Herr Mühling die beiden Duos, welche wir dem Titel dieses ersten Heftes nach, noch zu erwarten haben, bald werde nachfolgen lassen.

Abendfantasie für das Pianoforte von Löwe. Op. 11: Wagenführ in Berlin.

Wenn man die Phantasie von den strengern Formen der Sonate u. s. w. entbindet, so setzt dies einen Inhalt voraus, der sich diesen festern Formen nicht fügen kann; einen Gedanken, der in sich selbst fertig ist, ohne weitere Auseinandersetzung (so in kleinern Phantasien von Mozart) oder einen Ideengang, der seinen eignen anomalen Weg nimmt, von der formellern Ausführung so viel, oder so wenig entlehnend, als eben angemessen ist. Hierzu geben zwei Werke:

Sonata una quasi Fantasia No. 1. und 2. Bei Simrock in Bonn

Belag.

In keine dieser Kathegorien tritt obiges Werkchen entschieden ein. Nur in dem Belieben des Komponisten scheint es veranlasst, dass das Quasi alla Polacca nicht ganz formell ausgeführt, besonders in der modulatorischen Konstruktion (z. B. S. 5. Zeile 2 und 3), wo D-moll auf D-moll schlägt, ein — Quasi-Gedanke nach einem Gedanken etwas willkührlich und nicht eben vortheilhafter eingerichtet ist. Doch die Lieblichkeit und Empfindungen in einzelnen Gedanken entschädigt und das Ganze wird an seinem Ort angenehmen Eindruck hinterlassen.

Berichte.

Aus Berlin.

Mösers Akademie,

am 30. December 1829.

brachte uns:

1) Mozarts G-moll-Symphonie,
2) von Lindpaintner eine Ouvertüre zu der Oper: „Kunstsinn und Liebe,“
3) Beethovens heroische Symphonie.

Nichts war erfreulicher, als der mit jeder Aufführung sich steigernde Eifer der Ausübenden. Wie Funken sprühten die Töne besonders in dem Finale der Mozartschen Symphonie, und wieder bewährte sich die Ueberkraft eines in allen Stimmen selbstständig und geistreich gearbeiteten Satzes vor jeder Massenwirkung.

Diese war mehr in Lindpaintners Komposition vorherrschend, vereinte sich jedoch in ihr mit einer oft überaus geistreichen und wirkungsvollen Instrumentation, wie denn überhaupt auch diese Komposition von dem grossen Sinn und Talente des Komponisten so unzweideutigen Beweis gab, dass wir immer begieriger werden, ein grösseres Werk von ihm zu hören. Kunst, Geist und Kraft beider Kompositionen vereinte sich in Beethovens Eroica mit kolossalem Ideengang.

Der überfüllte Saal, in dem alle bedeutenden Künstler und Kunstfreunde Berlins sich versammelt hatten, hallte wieder von den Aeusserungen des lebhaftesten Antheils. M.

Notizen.

(Aus Rostock.) Am 5. Dezember wurde von den hiesigen Musikfreunden der Sterbetag Mozarts feierlich und musikalisch begangen, was in einer Stadt, wie Rostock, um so mehr Erwähnung zu verdienen scheint. Ein zu grosser Entschluss, den man anfangs gefasst hatte, bei dieser Gelegenheit Mozarts Reqiem zur Aufführung zu bringen, ist an den Umständen ge-

scheitert. Man wählte daher zur Verherrlichung dieses Festes zwei grosse Phantasien Mozarts in C-moll und F-moll, welche letztere noch nie gegeben sein soll. (!) Der hiesige tragische Schauspieler Herr Hesse sprach nach Beendigung der Phantasie in C-moll, ein in Mozarts Biographie befindliches Gedicht auf des Meisters Tod. Gesangstimmen waren (für einige ausgewählte Partien aus der Zauberflöte Mad. Bekker und Hr. Naumann. —

(Neue Opern.) Auf dem italienischen Theater in Paris: Caraffas i promessi sposi, der Text der W. Scottschen Braut von Lammermoor nachgebildet. — Die mehrfach besprochene Oper Fausto, die von einer jungen, ungenannten Dame komponirt sein soll, wird ebenfalls jetzt einstudirt und dem Vernehmen nach werden Dlle. Sontag und Mad. Pisaroni die Hauptrollen darin übernehmen. — — In München hat die Oper: der Untersberg, Musik vom Freiherrn von Poissl, welche in der Mitte des November zum ersten Mal zur Aufführung gekommen ist, bereits mehrere beifällig aufgenommene Vorstellungen erlebt. Nur am Schlusse der dritten Vorstellung wurden von der Gallerie Schmähgedichte herabgeworfen, worüber eine gerichtliche Untersuchung gegen die ergriffenen Thäter eingeleitet worden. —

(Aus Wien.) Am 1. und 8. November gab Herr Ignaz Schuppanzigh, Mitglied der k. k. Hofkapelle und erster Opera-Orchester-Direktor im k. k. Hoftheater am Kärntnerthore, im Saale zum „Römischen Kaiser" zwei Mittagskonzerte, die viel besucht und mit Beifall aufgenommen wurden. In dem ersten Konzert wurde das Beethovensche Sextett aufgeführt, welches folgendermaassen besetzt war: Violine: Schuppanzigh; Viola: Weiss; Violoncello: Linke; Klarinette: Klein; Horn: Levy d. ä.; Fagott: Hürl; Kontrabass: Slama. Ein grosses Trio von Beethoven für Klavier, Violine und Cello wurde von den Herren Rudolph Vivenot, Schuppanzigh und Linke vorgetragen. — In dem zweiten Konzert führte man ein Quartett von Beethoven aus Es-dur auf, so wie zum Schluss ein Quintett von Mozart D-dur.

(Das Hallesche Musikfest.) Ein Korrespondent im Mitternachtsblatt meldet in Bezug auf das vielbesprochene und noch immer nicht vergessene Musikfest in Halle, dass wegen der dabei statt gefundenen Missbräuche und der Bewilligung der Kirche zwei Hallesche Gelehrte bei dem Ministerio der geistlichen Angelegenheiten in Berlin bittre Beschwerden gegen die Merseburger Regierung eingereicht hätten, worauf dasselbe dem Hallischen Magistrat folgende Punkte zur Beantwortung binnen 14 Tagen aufgegeben haben soll: 1) Schilderung des genauen Hergangs dieses Musikfestes. 2) Ob Schauspieler oder Schauspielerinnen durch Kleidung oder Gebehrden anstössig geworden wären. 3) Ob wirklich in den Proben und Konzerten Beweise von viehischer Unmässigkeit vorhanden wären, durch welche die Kirche entweiht worden ist. Und ob endlich 4) In den Proben und Konzerten statt geistlicher, weltliche Musik vorgetragen sei. — Inwiefern dieser Bericht begründet ist, können wir nicht entscheiden, wissen aber, dass Halle an solchen mit der Kultur nicht fortgeschrittenen Gelehrten einen Ueberfluss hat, denen in ihrer vermysticisirten Pedanterie alle Musik ein Aergerniss zu geben im Stande ist. —

(Paganini) wird jetzt in München Konzerte geben, und zu demselben Zwecke noch gegen Ende Dezembers in Paris eintreffen. —

Der berühmte Liedercomponist Herr A. Methfessel, befindet sich gegenwärtig auf kurze Zeit in Berlin. Er ist der einzige renomirte Künstler (im edleren Sinne des Wortes), dem Hamburg zu seinem Domicil erwählt und so lange er sich von dieser seiner Heimath entfernt hält, ist die gute Hanseestadt ohne irgend ein Subjekt, von dem irgend eine erkleckliche Phantasieschöpfung zu erwarten stände.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 9. Januar — № 2. — 1830.

Freie Aufsätze.

Die französische Oper.

Eine historische Skizze.

(Mitgetheilt vom Dr. Franz Stöpel.)

(Fortsetzung.)

Allein dieser Sieg war doch nur scheinbar. Die Freunde wahrhaft schöner Musik, Leute von besserm Geschmack, die Galuppi's, Leo's, Pergolesi's, Jomelli's entzückende Weisen gehört hatten, bewahrten ihnen ein treues Andenken. Dies ward aber auch allgemein gefühlt, und sprach am deutlichsten sich noch dadurch aus, dass Baurans mit dem ungetheiltesten Beifalle Pergolesi's wunderliebliche „Serva Padrona" parodirte, d. h. in's Französische übersetzte. So floh nun die Melodie, der schönere Gesang, von der grossen Oper verbannt, zum fröhlichen scherzenden Vaudeville, das durch ein halbes Jahrhundert hindurch und vielleicht mehr als je wieder, von hohem musikalisch-dramatischen Interesse war; denn wir stehen nun an dem Beginn der Epoche, in welcher Duni, Philidor und Monsigny, die eigentlichen Begründer der französischen komischen Oper, in welcher endlich Gretry, der grösste Meister dieses Faches, glänzten. Philidor's Sorcier erregte solch überraschende Verwunderung, dass er bei der ersten Vorstellung schon gerufen wurde, und dadurch eine Ehre genoss, welche er bis jetzt nur mit Voltaire theilte, die selbst noch keinem italienischen Meister widerfahren war. (Voltaire ward einst bei Gelegenheit der Darstellung seiner „Merope" gerufen.) Gossec und Rodolphe gaben nun mehrere Stücke der grossen Oper in der italienischen Komödie. Diese Werke sind jedoch verschwunden, und auch die Namen ihrer Verfasser würden vergessen sein, wie die ihrer zahlreichen Zeitgenossen, wenn sie nicht im Fache der kirchlichen Musik klassische Werke geliefert hätten, welche ihnen einen unvergänglichen Ruhm sichern. Philidor und Monsigny nahmen sich die italienischen Opern zum Muster und suchten diese neue Gattung in der Academie Royale einzuführen; aber weder „Ernelinde" noch „Aline," Königin von Golkonda machten grosse Sensation. Das Vorurtheil gegen die italienische Oper war schon fest gewurzelt und verlor seine Kraft nicht. Die Parteigänger von Rameau gestanden zu, dass die kleine italienische Musik sich vollkommen für die komische Oper eigne, dass ihr aber aller Adel und jene Kraft mangle, welche der Ausdruck grosser Leidenschaften erfodre. Im Jahre 1768 begann endlich Gretry seine Karriere mit der Oper „le Huron," welche bei aller ihrer Mittelmässigkeit doch ein grosses Talent ankündigte. Aber schon im folgenden Jahre begründete Gretry seinen Ruhm durch „Lucile" und „le Tableau parlant," Kompositionen, welche so originell als lieblich sind, und den Meister zugleich von zwei ganz verschiedenen Seiten zeigten. Die komische Oper war anfänglich nur ein Accessit des Theatre Italien, ihr Bereich erweiterte sich aber in demselben Maasse, als die Künstler ihr ihre grossen Talente widmeten und durch gute Werke ihr den Beifall des grossen Publikums sicherten. Obwohl nach der erfolgreichen Darstellung des „Deserteur" mehrere Künstler sich zurückzogen, fuhr man doch fort hier italienische Farcen und französische Stücke zu geben.

Das Jahr 1791 bezeichneten Piccini's „Buona Filgluola" von Cailhava in's Französische übersetzt, und Gretry's „Zemire und Azor;" und bis zum Jahre 1776 waren auf dem Repertoire der komischen Oper überhaupt als

neu vorzüglich bemerkenswerth: „l'Ami de la Maison“ und „la Rosirè“ von Gretry, dann „la Bataille d'Ivry“ von Martini.

Auf dem Theater der grossen Oper war, während dieser Fortschritte der sogenannten komischen Oper, welche eigentlich die glänzendste Epoche derselben in Frankreich bilden, noch immer psalmodisches Geheul der dramatische Gesang par excellence; denn man glaubte nun einmal nicht, dass eine andre als die tragische Oper zugleich auch eine grosse sein könne: obgleich gerade die Werke eines Philidor, Monsigny, Gretry, welche so glücklich Kraft mit Anmuth, tiefe Empfindung mit leichter Fröhlichkeit vereinigten, und oft in einem wahrhaft grossen Style die Leidenschaften malten, vor allen hätten beweisen können, dass diese neue Gattung der Oper, ohne sich gerade zu der Höhe der Tragödie zu erheben, unsern beiden lyrischen Bühnen mit gleichem Rechte angehören. Wo aber einmal Vorurtheile und Parteilichkeit aufgeregt sind, unter Künstlern und dem Publikum, da mag, da will man nicht vernünftig denken, am wenigsten fremde Rathschläge hören; die schönsten Entdeckungen erscheinen in einem ungünstigen Lichte und werden mit Misstrauen zurückgewiesen. Man liebt die Musik, welche man sonst geliebt hat; und in dem vorliegenden Falle verbanden sich noch mit der süssen Allgewalt der Gewohnheit patriotische Ideen: man glaubte als guter Franzos die französische Musik vertheidigen zu müssen. So weit war der Unglaube und die Blindheit gestiegen, und es bedurfte eines mächtigen Blitzschlages, um den Schleier solcher Irrthümer zu zerreissen, oder das Schwert eines Alexander, um den Knoten solchen Wirrsaals zu lösen. Da erschien Gluck und dies Wunder war geschehn; seine „Iphigenie“ entzündete einen Enthusiasmus, welchen zu beschreiben unmöglich sein würde. Er schuf die wahre dramatische Musik, und bezeichnete sein Debut durch ein Meisterwerk, das noch immer seines Gleichen nicht hat. Wie der grosse Corneille verdunkelte er alle seine Nebenbuhler, deren Erleuchtetste selbst ihm nicht verglichen werden konnten. Wer möchte sich eine Idee machen können von den Wirkungen, welche er hervorbrachte in den Freunden der wahren Musik, in den geliebten Kindern Apollo's, welche mit den höchsten Idealen in der Seele längst schon die Reform eines Systems gewünscht hatten, das allem guten Geschmack widersprach? Sicherlich waren die Empfindungen der wahren Kunstfreunde, als sie die herrlichen Töne Glucks nach den bisarren französischen Kompositionen hörten, nur denen eines Blinden zu vergleichen, dem eine gewandte Hand die Pforten des Tages öffnete. „Es war nicht genug“ — so schrieb Arnaud im Februar 1777 im Journal de Politique et de Litterature — „es war aber nicht genug eine dramatische Musik geschaffen zu haben, es bedurfte auch grosser Schauspieler, wahrhafter Sänger und gebildeter Musiker; Gluck fand dagegen ein Orchester, das fast nichts gesehen hatte, als Viertel- und Achtelnoten, eintönige Dreiklangsharmonien, welche man Chöre nannte, Schauspieler, welche theils mit sich so uneinig waren, als die Musik, welche sie sangen; oder sich abmarterten, durch groteske Armbewegungen so traurige Psalmodien wie kalte Gesänge zu schwachen Wirkungen zu beleben. Prometheus rüttelte seine Fackel und die Statuen waren belebt. Die Instrumente des Orchesters wurden seelenvolle Stimmen rührender oder erhabener Töne, welche sich mit der Handlung vereinigten, um ihre Wirkungen zu verstärken und zu vermehren. Die Sänger lernten, dass eine Musik, um ausdrucksvolle Sprache zu sein, nur aus wahrer tiefer Empfindung hervorgehen müsse. Die Figuranten der Chöre, nun in voller reger Thätigkeit, sahen sich erstaunt den Akteurs gleich, und noch mehr erstaunt waren die Tänzer auf einem Theater, wo sie gewohnt waren fast alles zu sein, nun aber sich nichts weiter zu sehen als — Tänzer. Die Wirkung dieses Schauspiels war ausserordentlich. Man sah zum Erstenmale eine Tragödie in Musik, die Hörer von Anfang bis Ende in fortwährend gesteigertem Interesse, man sah bis in die Koulissen Thränen fliessen, den ganzen Saal erfüllte der Ausdruck der Bewunderung. Die täglich wiederholten Vorstellungen, welche sonst hätten fürchten machen können, dass bald ein Moment der vollsten Ersättigung eintreten musste,

vermehrten nur den Zulauf, die innerste Aufregung der Gemüther, den lebendigsten Enthusiasmus.“ Ein so glänzender Erfolg musste dem Autor Feinde erregen, Feinde, welche nur die flache Mittelmässigkeit nicht kennt.

Die Vorurtheile, unbillige Prätentionen, die Gewohnheit, der schlechte Geschmack und eine Masse kleinlicher widerstrebender Interessen vereinigten dennoch gegen Gluck bittere Epigramme, feindliche Hypothesen, Intriguen und Calembourgs. Die Einen sahen in seinen Opern nichts als die alte französische Musik, nur ein wenig verstärkt; die Andern meinten, sie sei nichts als eine Zwitterart zwischen der französischen und italienischen; manche fanden seinen Gesang platt und gemein, manche wieder barock. Man warf ihm besonders Mangel an Einheit und Motiven vor, ja man ging so weit, ihn anzuklagen und wohl gar zu schmähen, dass er ein Deutscher sei. Während so die oberflächlichen Kenner Gluck bei den Soupers kritisch vernichteten, errichtete ihm die grössere Zahl der Musiker und der erleuchtetsten Kunstfreunde eine Statue, baute sich der herrliche Meister unvergängliche Denkmale in den Herzen aller fühlenden Menschen.

Der „Cid,“ „Horace,“ „Cinna“ und dergleichen Werke hatten die ungestalteten Werke eines Mairet und Duryer von dem französischen Theater verbannt; gleiches widerfuhr ihnen durch „Orfeo,“ „Alceste“ und „Armide,“ welche der „Iphigenie“ unmittelbar folgten und mit denen allen Gluck das Herrscher-Scepter im Reiche des süssesten Zaubers errang. Rameau's Partei schlug, nach so vielen Kämpfen empfindlich geschwächt, zur Retirade, und hatte den Freunden Glucks nur noch Dardanus und Castor entgegen zu stellen; denn diese mochte man hie und da noch hören, gleichsam aus einem Reste von Achtung vor einem alten Idol. Der Kampf war beendigt; nicht aus Mangel an Kämpfern, sondern aus Mangel an Waffen und Munition: und dieser erzwungene Friede, den kein Traktat sicherte, konnte natürlich nicht von langer Dauer sein.

Die letzten Athemzüge der Partisane Rameau's waren kaum ausgehaucht, da trat ein neuer mächtigerer und würdigerer Rival gegen unsern deutschen Komponisten auf; dies war Piccini, dessen Name in Italien schon berühmt, in Frankreich im Jahre 1778 durch die Oper „Roland“ *) bekannt wurde.

Das Feuer, welches unter der Asche glühte, entzündete sich nun bald und brach in lichte Flammen aus. Glückliche Zeiten! wo sich Legionen von Kunstfreunden und Enthusiasten das Parterre der Oper zum Kampfplatze wählten und sich muthig herausfodernd, bald ein Duo attakirten, bald den Grund eines Chors untergruben, bald das feste Gebäude eines Finals zu zerstören suchten. Die Geschichte hat uns die Namen dieser Braven aufbewahrt, welche wechselweis ungestüm oder ruhig den Hagel scharfen Witzes auf ihre Gegner warfen oder mit stoischem Phlegma empfingen, das rollende Feuer der Quodlibets und beissender Calembourgs **) mit so viel Geduld ertrugen, als unermüdlichem Eifer schürten. Der Parteigeist ist immer ungerecht: die Gluckisten sprachen dem Komponisten von Roland alle Kraft des Ausdrucks und grosser dramatischer Effekte ab; die Piccinisten dagegen fanden Glucks Kompositionen von aller Anmuth entblösst, und behaupteten, dass Lärm und Geschrei hier die Melodie ersetzen solle. Die Journale nahmen lebhaften Antheil an den Streitigkeiten: Suard, unter dem Namen „L'Anonyme de Vaugirard“ und der Abbé Arnaud erschienen auf dem Kampfplatze, und ihre Schriften, in welchen man eine Stärke des Resonnements findet, welche nur wahrhafte Kunstkenntniss geben kann, triumphirte über die Pamphlets von la Harpe und Marmontel, welche zwar ausgezeichnete Literatoren waren, aber keine Begriffe von der Musik hatten; welche Gluck zwar bekrittelten

*) Man hatte das Gerücht verbreitet, dass Gluck eben auch an der Oper »Roland« arbeite. »Desto besser« — sagte ein begeisterter Gluckist — »wir werden dann einen »Orlando« und einen »Orlandino« haben.« Inde mali labes. Inde irae.

**) Mademoiselle Levasseur sang einst in der Rolle der »Alceste« die schöne Arie, welche mit den Worten endigt: »Il me dechire et m'arrache le coeur:« — Er zerreisst mir das Herz. — Da schrie ein Piccinist: Sie aber Mademoiselle zerreissen mir die Ohren! und sein Nachbar antwortete ihm: welch Glück, wenn es geschieht, damit Sie andere bekommen! — —

und Piccini vertheidigten, beides mit Geist, doch auch mit eben so viel Ungeschick.

Nachdem man nacheinander „Roland“ und „Atys,“ „Orfeo“ und „Alceste“ gehört hatte, welche jeder nach seiner Weise und den Grundsätzen der Partei, welcher er angehörte, beurtheilte, führte Iphigenie in Tauris zu einem entscheidendem Kampfe; denn beide Antagonisten bearbeiteten dies Sujet.

Beide Werke wurden dargestellt, und das von Gluck erhielt einen solchen Vorzug, dass der Sieg keinen Augenblick zweifelhaft blieb. Gluck gab nun noch im Jahre 1779 die Opern „Echo et Narcisse,“ l'Arbre enchanté“ und „Cythère assiégée.“ Von Piccini erschien im Jahre 1783 die berühmte Oper „Dido,“ welcher „Diane et Endymion“ und „Penelope“ folgten.

Jetzt, wo die Leidenschaften schweigen und die grössten Meister ihre unbestreitbaren Urtheile über diese einander würdigen Nebenbuhler ausgesprochen haben, wo auch die Kunstfreunde ihnen in gleichem Maasse vorurtheilsfrei die verdiente Bewunderung zollen, würde es eben so absurd sein, dem Schöpfer der „Armide“ die Melodie abzusprechen, wie, wenn man dem Sänger der „Atys“ und „Dido“ nicht Kraft und Colorit zugestehen wollte. Piccini ist eines der grössten Genies, einer der ausgezeichnetsten Komponisten gewesen, welche Italien je hervorgebracht hat; und „pour être moins grand que Gluck“ — sagt Castil-Blaze — „il n'en est pas moins un Colosse.“

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

Tré Scherzi per il Pianoforte, Violino e Violoncello dal Enrico Marschner. Op. 1, 2, 3. Halberstadt, presso C. Brüggemann.

Noch mehr solcher Scherze! möchten wir dem Komponisten zurufen. Befreundete uns schon eine flüchtige Durchsicht mit ihnen, so that es noch mehr ihr Vortrag. — Aus der Benennung derselben geht schon von selbst hervor, welchen Karakter sie besitzen; sie gleichen den in Sinfonien gewöhnlich vorkommenden und mit „Scherzo“ überschriebenen Sätzen, nur mit dem Unterschiede, dass die gegenwärtigen länger und ausgeführter sind. Alle drei Sätze, deren jeder ein für sich abgeschlossenes Ganze bildet, und desshalb auch einen besondern Titel hat, tragen das Gepräge der Originalität, — eine in unsern Tagen nicht eben häufige Erscheinung, — und sind schon aus diesem Grunde schätzenswerth; die Gewandtheit aber in ihrer Durchführung und die Gediegenheit der Arbeit, beurkunden den Meister. Die Hauptpartie ist dem Pianoforte zugetheilt, jedoch sind die beiden andern Stimmen nicht blos begleitend, sondern wesentlich nothwendig und integrirende Theile des Ganzen: die Sätze sind daher Trio's im wahren Sinne des Wortes, und die Herren, die sich kein Gewissen daraus machen, Violino et Cello ad libitum auf den Titel zu setzen, mögen sich hier ein Exempel nehmen. Die Partien für die Streich-Instrumente sind nicht schwer, und wenn man hübsch zählen und aufpassen kann, geradezu vom Blatte zu spielen. Mit eben dieser Rücksicht sind auch die, dem Pianoforte zugetheilten, bald einzuüben. —.

Noch mehr solcher Scherze, (wenn wir einmal das Wort: Scherzo so übersetzen wollen) rufen wir noch einmal; aber eben so gute wie diese, — Herr Marschner wird sich damit bei einem grossen Theile des musikalischen Publikums viele Freunde erwerben. —

Nachschrift. — Warum Herr Marschner den Titel zu diesem Werke italienisch gemacht habe, wird uns nicht recht klar; — vielleicht dem Worte: »Scherzo« zu Gefallen? — Das wäre beinahe ein wenig zu gewissenhaft verfahren! Es ist ja schon genug, wenn wir uns bei diesen Gelegenheiten der französischen Sprache bedienen! Wir haben noch niemals gehört, dass die Franzosen und Italiener ihre Titel deutsch schreiben. —

Sechs Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen von Heinrich Marschner; 52stes Werk. Halberst. bei C. Brüggem.

Sollen irgendwo Bacchanalien gefeiert werden; will man dem rebenumkränzten Gott einen recht angenehm duftenden Weihrauch streuen, so vergesse man ja diese Lieder nicht! Es sei ferne von uns, durch diesen Eingang irgend einen Tadel gegen das vorliegende Werkchen aus-

sprechen zu wollen: im Gegentheil, es erfüllt seinen Zweck auf eine seltne Weise, und wir haben diesen im Allgemeinen nur dadurch andeuten wollen. Die Lieder bestehen mit Ausnahme von No. 4 und No. 6, in Trinkliedern und sind durchaus geeignet, Freude und Lust zu erwecken, oder sie zu erhöhen; sie zeichnen sich sämmtlich durch Frische und Lebendigkeit und in den scherzhaften Nummern durch eine unübertreffliche Laune aus. Es würde unbillig sein, wenn man grössere Anfoderungen an sie machen wollte, als man an Lieder solcher Art mit Recht machen darf; — sie sind die Kinder des Augenblicks, und, für den Augenblick geboren, recht allerliebste, liebenswürdige Kinder, die in der Welt, so lange es darin noch fröhliche Menschen giebt, schon ihr Fortkommen finden werden. —

Jetzt zu einigen speziellen Bemerkungen. — In No. 1 finden wir die erste Periode: „wir sitzen so fröhlich“ u. s. w. bis zur Fermate ein wenig zu lang. Zu dieser Länge hat sich der Komponist durch das Imitiren der Stimmen verleiten lassen. Diese Künstlichkeit ersetzt aber nicht, was die dadurch verursachte Gedehntheit dem Eindrucke des Ganzen schadet. Ferner erinnert dieses übrigens recht schöne Lied doch gar zu sehr an Carl Maria v. Webers Manier. Obwohl es an und für sich nicht gerade zu tadeln ist, in der Manier eines bewährten Meisters zu arbeiten, zumal in einer so äusserst anziehenden, wie die eben genannte, so ist es doch auch nicht ganz zu billigen, denselben geradezu zu kopiren, wie dies Herr Marschner schon in mehrern seiner Kompositionen gethan hat. Eine Kopie erreicht niemals ganz das Original, und Herr M. hat der Welt schon zur Genüge gezeigt, dass er Kraft und Genie genug besitzt, seinen eigenen Weg zu wandeln.

Dem Liede No. 2, „Hans ohne Sorgen“ müssen wir vor allen andern den Preis zuerkennen, Wenn der Dichter (W. Gerhard) glücklich gewesen ist in der Wahl des Ausdrucks für einen Stickhusten (Hick-ux), so war es der Komponist nicht minder in dieser musikalischen Darstellung. Die accentuirten Noten über „hick“ müssen beim Vortrag genau beachtet werden. — In No. 4, „Ständchen,“ muthet der Komponist dem einen Theile des ersten Tenor zu viel zu, wenn er denselben sechs Achtel hindurch das zweigestrichene C aushalten lässt. No. 5 ist mit: „Kühlung“ überschrieben; wir glauben indessen, dass dieser Gesang mehr erhitzen als abkühlen, und die Sänger durstiger machen werde, als sie zuvor waren; vielleicht ist dies Herrn Marschners Absicht gewesen. — No. 6, „Liebeserklärung eines Schneidergesellen,“ ist ein Scherz, welcher bei einem guten Glase Wein am besten klingen und auch am besten auszuführen sein wird. Der vorgeschriebene Schneider-Pathos ist zu der zu bezweckenden Wirkung ein unumgänglich nothwendiges Erfoderniss. —

Die äussere Eleganz des Heftes und der klare, deutliche Notenstich ist sehr zu loben. Das Werkchen ist dem Herrn Kapellmeister Fridr. Schneider zugeeignet.

A l l e r l e i.

Das Konzert des häuslichen Lebens *).

Es dürfte vielleicht dem musikliebenden Publikum unsrer Residenz nicht unwillkommen sein, die Hauptregel kennen zu lernen, wie im Orchester des häuslichen Lebens die Stimmen vertheilt sein müssen, um effektvolle Harmonie und gefällige Melodie hervorzubringen. Jeder Ehemann wird die Wichtigkeit solch einer gemässen Besetzung kennen, jeder Nichtehemann sie doch fühlen, und Beide mir's Dank wissen, wenn anders ich guten Rath ertheilt habe.

Die erste Violine spielt im Konzert die Frau vom Hause. Sie führt die Hauptmelodie des Tonstücks, nach welcher sich alle übrigen Stimmen zu richten haben. Es muss daher diese Stimme gut besetzt sein, wenn der harmonische Haushalt mit Ehre geführt werden soll. — Das Instrument selbst muss einen reinen, weder kreischenden, noch schnarrenden Ton haben, und beim Forte nöthigenfalls gehörig durchgreifen können, ohne jedoch beim Piano die Zartheit zu verletzen. Die Wahl eines solchen Instruments erfodert deshalb grosse Vorsicht, und man darf sich dabei ja nicht von einem glänzenden

*) Ein Beispiel wechselseitigen Unterrichts zwischen Hausherrn und Musiker.

Aeussern täuschen lassen. Vornehmlich muss dies Instrument mit allen Saiten sicher und gut, und zwar mit reinen, nicht mit falschen bezogen sein; denn sonst giebt es immer einen Missklang, mag es auch mit noch so grosser Kunst und Geschicklichkeit behandelt werden. Noch mehr aber sind solche Instrumente zu vermeiden, wo etwa die eine oder die andre Saite schon halb durchgestrichen ist. — Auch giebt es Violinen, auf welchen manche Saiten, vornämlich die Quinten sehr leicht und oft springen. Die Schuld liegt meistens in einer fehlerhaften Beschäffenheit des Instruments selbst, die sich nun sehr selten verbessern lässt. Manche wollen es als zweckdienlich empfehlen, es zu zerschlagen und wieder leimen zu lassen; indess ist dies Verfahren oft gefährlich, wenigstens muss das Instrument wieder von tüchtigen Händen bearbeitet werden, wenn der Erfolg den Erwartungen entsprechen soll. Jedenfalls also muss man, ehe man sich ein Instrument anschafft, es zuvor genau betrachten und prüfen, weil man ihm diesen Fehler gewöhnlich nicht so leicht ansieht; und wer ein solches zur ersten Violine wählt, empfindet gewöhnlich bald die nachtheiligen Folgen.

Wenn aber das Instrument tadellos ist, so muss es mit Feinheit und Delikatesse behandelt werden, und jeder Ton muss der Ausdruck seines, natürlicher Empfindung sein. — Aber nicht immer sind die ersten Violinisten Meister dieser Kunst. Manche peitschen immer nur fortissimo die Noten vor sich weg, und verfehlen die wohlthätige Wirkung auf's Gemüth. Andre berühren die Töne zu matt und kraftlos — ein Fehler falscher Bogenführung — und werden dadurch auch bei den schönsten, gefälligsten Passagen langweilig. Einige suchen aus musikalischer Eitelkeit — in jetziger Zeit leider! eine nicht seltene Erscheinung an jungen Scholaren — mit gezierten Manieren und geschnirgelten Läufern und Trillern zu brilliren, fallen dadurch aber leicht aus dem richtigen Takte, und geben dem ganzen Orchester ein gefährliches Beispiel. Noch schlimmer ist es, wenn der erste Violinist ohne Anzeige in den Noten bald forte, bald piano, bald largo, bald vivace — mithin nach Launen spielt; denn solch ein Spiel ist nicht nur dem Orchester, sondern auch dem Zuhörer ein Aergerniss. — Es ist die erste eine schwere, viel erfodernde Stimme. Denn wenn der erste Violinist auch alles dieses vermeidet, so ist ihm ausserdem nicht nur nöthig, dass er gut und fertig Noten lesen könne, eine richtige Uebersicht des ganzen Tonstücks habe, um auf die schwierige Passagen des musikalischen Haushalts gefasst zu sein, und sich weder von einem einfachen, noch doppelten Kreuze irre machen zu lassen; sondern auch, dass er die Auflösungsquadrate gehörig beobachte, zur rechten Zeit die Dämpfer aufsetze, nicht in's Allegro falle, wenn es nur Andante gehen kann, oder sich in Dur lustig mache, wenn das Stück in Moll gesetzt ist. Hauptsächlich aber muss er unbeweglich im Takte bleiben, die Noten mögen auch noch so sehr geschwänzt, und die Figuren noch so bunt und verführerisch sein. — Dieses Alles aber wird ihm sehr erleichtert, da er den Kontrabass zur Seite hat, welcher von dem Haus- und Eheherrn gestrichen wird. Seiner Natur nach hat er ein imponirendes Uebergewicht über alle andere Stimmen, welches man desto mehr erkennt, mit je mehr Einsicht und Kunst er gespielt wird. Um die kleine Wirthschaft, als Läufer, Sprünge, Triller u. s. w. kann und darf er sich nicht bekümmern; er würde sich sonst in die Geschäfte der Violine und Bratsche einmischen, und wenn er damit die Zeit verlöre, könnte er leicht selbst aus dem Takte kommen, und seine eigenen Pflichten verabsäumen. Er hat vielmehr ruhig und kräftig den Grundton anzugeben, in welchem alle übrigen Instrumente tönen sollen, und das ganze Orchester im Takte zu erhalten. — Mit Madame Violino primo muss er immer im Einklang bleiben und nicht falsche Noten spielen; denn sonst wird die Harmonie gestört, und man hat Beispiele, dass dergleichen Fehlgriffe das ganze Konzert zur Auflösung gebracht haben. Daher hat er seine Aufmerksamkeit auch mehr auf die erste als zweite Violine zu richten, indem solche Verwechslung sehr viel Nachtheil bringen kann. Sollte etwa Madame Violino primo sich verirren und in einen falschen Ton ausweichen wollen, oder gar im Takte schwanken, und durch böses Beispiel das Hausorchester

zur Unordnung verleiten, so muss er alsbald durch ein Paar vernehmliche kräftige Striche sie zur Pflicht zurückführen. Spielt er dagegen schwach und kraftlos, so hat er auf seiner Hut zu sein, dass sich nicht das eine, oder andre Horn über ihn erhebe. Brummt er zu stark, oder immer nur in einem Tone fort, so ist sein Spiel anstössig für Mitspieler und Zuhörer. Hat er endlich selbst keinen Takt, so thut er besser, er bleibt davon; denn er passt nicht in den musikalischen Haushalt. — Der Kontrabass ist ein schönes, würdiges Instrument; aber der Spieler muss Kenntniss der ganzen Harmonie, Takt, Anstand und besonders einen kräftigen, sichern Strich haben. Besitzt er diese Eigenschaften, so wird auch jedes stellvertretende Instrument, z. B. die (bei der militairischen Musik gebräuchliche) Schlangenposaune, wozu sich leicht ein Hausfreund findet, entbehrlich.

Die zweite Violine begleitet die erste, ist ihr untergeordnet und darf sich daher nicht anmaassen, die Hauptmelodie zu nehmen. Sie wird von der Kammerjungfer gespielt — eine gar nicht unwichtige Stimme. Denn wenn die Melodie und Manier der ersten Violine auch noch so rein und lieblich ist, so kann die Kammerjungfer diese Vorzüge gar sehr erhöhen, indem sie zur Melodie die Harmonie hinzufügt, und dadurch die feinen Reize jener Dame hervorhebt, zu geschweigen, dass selbst bei einer magern Hauptstimme eine zweckmässige Begleitung durch geschmackvolles Herausheben einzelner Partien überaus viel ausputzen und verbessern kann — ein Geschäft, welches Delikatesse erfodert. — Ist die erste Violine so besetzt, wie es sein soll, so wird sie schon die zweite gehörig in Pflicht und Schranken halten, dass sie wohl Achtung giebt, nicht verlaut ist, und nicht stärker streicht, als sich geziemt. Tönt jene matt und kraftlos, so muss sich diese mit Klugheit zu geniren wissen. Strauchelt Madame Violino primo im Text, so darf sie nicht gemeinschaftliche Sache mit ihr machen, sondern muss leise, aber mit Beharrlichkeit die rechte Mensur andeuten. Ist dieses fruchtlos, so hat dann der Kontrabass zu sprechen und die Ordnung wiederherzustellen. Verhält sich dieser passiv, so ist es seine Sache, und es wird die Kammerjungfer wegen offenbarer Konfusion nicht in's Gerede kommen — vorausgesetzt, dass sie selbst nicht dazu beigetragen hat. — Man erkennt daraus, dass auch zu dieser Stimme viel Talent gehört, und man hat Beispiele genug, dass ausgezeichnete Spieler sich von der zweiten zur ersten Violine emporgespielt haben.

Das Violoncello hat theils mit dem Kontrabasse gemeinschaftliche Arbeit, theils besorgt es noch specielle Geschäfte des musikalischen Hauswesens, welche für jenen zu kleinlich sind. Um das Ganze zu dirigiren, fehlt es ihm an Autorität; es kopirt gleichsam nur die Hauptbefehle des Kontrabasses, daher spielt es der Sekretair des Hausherrn. Ist der Kontrabass zu schwach, oder wird er mit zu wenig Einsicht gespielt, so muss das Violoncello besonders gut besetzt sein, um mit Klugheit und Gewandtheit die Mängel auszugleichen, und wenn jener etwa falsch greift, in den rechten Ton einleiten. Aber es muss so geschehen, dass es den Schein behält, als wenn alle Töne, die es ersetzt, oder verbessert, vom Kontrabasse selbst ausgingen. — Das Violoncello hält öfters mit der zweiten Violine oder mit der Bratsche zusammen; dagegen muss es sich hüten, mit der ersten Violine in verbotenen Oktaven zusammenzutreffen.

Die Bratsche kömmt der Köchin zu. Sie ist die Mittelstimme der musikalischen Oekonomie, aber zum vollen Ganzen unentbehrlich, weil ohne sie die Harmonie immer mager bleiben würde. Thut diese Stimme stets treu und gewissenhaft ihre Pflicht, so ist für den vollen Akkord schon viel gewonnen; lässt sie aber Noten aus, und bestiehlt auf diese Art den musikalischen Haushalt, so fehlt es bald hier, bald dort — besonders wenn die erste Violine nicht gehörige Achtung giebt. Insbesondre hat sie sich vor verbotenen Quinten mit dem Violoncello zu hüten, wozu sich nur allzu leicht Gelegenheit findet; — denn sonst könnte leicht ein Hauptschnitzer zum Vorschein kommen.

Die Klarinetten, Flöten und Hoboen repräsentiren die Kinder im Hausorchester. Je reiner und lieblicher ihr Ton ist, je gemässigter sie sich vernehmen lassen, desto schöner wird

auch die Harmonie sein. Aber sie sind bisweilen leider! unrein, und öfters sogar verblasen — mehr, als man gewöhnlich selbst glaubt, am häufigsten diejenigen, welche am lieblichsten klingen (die Flöten); — und es wird sogar geschickten Musikern schwer, dergleichen verblasenen Instrumenten den rechten Ton wieder beizubringen, zumal wenn auf ihnen immer wieder von den Verbläsern gespielt wird. Kreischen sie daher mit falschen Tönen ungezogen und überlaut durch das musikalische Haus, dann ist keine Freude an solchem Konzert, und es wäre besser, sie ganz zu entfernen.

Das Fagott ist gleichsam der Hofmeister dieser jungen Gesellschaft. Er übt über sie dieselbe Autorität aus, die der Kontrabass über das Ganze. Sie erscheinen selten ohne seine Begleitung, und er hat dabei die Hauptstimme. Er muss also einen, obwohl milden, doch nicht zu schwachen, vielmehr festen Ton haben und halten; darf aber auch nicht zu sehr schnarren, welches wohl beim Fortissimo nöthig ist, und guten Effekt macht, wodurch er aber bei empfindlichen Ohren leicht verstösst.

Die Hörner sind mit den Bedienten des Hauses zu vergleichen, deren Gegenwart bequem und angenehm ist, wenn sie nicht vorlaut sind, sondern bescheiden zur rechten Zeit eintreten, und ihre Geschäfte besorgen. Sie geben dem ganzen musikalischen Hauswesen sogleich ein vornehmeres Ansehen. — In der neuern Musik werden sie bisweilen bei der ersten Stimme obligat gebraucht. —

Die Trompeten und Pauken sind die Vorreiter und Kutscher, welche nur dann erscheinen, wenn das ganze Haus in vollem Staate und Pompe ausfährt. Diese aber müssen besonders im Zaume gehalten werden, dass sie keine Stimme für sich allein haben; denn wenn man ihnen zu viel einräumt, so fallen sie leicht in zu grossen Lärm, der besonders der zarten Dame Violino primo ein Aergerniss geben kann.

Wenn aber alle Stimmen des Hausorchesters tüchtig und gut besetzt sind, so wird auch das Konzert des häuslichen Lebens immer seinen guten Fortgang haben, mag das Tonstück adagio, oder presto, moderato oder pomposo gehen, mögen der tobende Sturm eines Beethovenschen Allegro's, oder die milde Ruhe eines Haidenschen Andante's, oder die unendlichen Verwickelungen einer Mozartschen Fugensymphonie auf dem Notenpulte des Lebens aufgelegt sein — es wird jedes aufgeführt werden zur Ehre der Spieler und zur Freude der Zuhörer. —

Techo di Teczoni.

Notizen.

(Aus Wien.) Das k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore hat durch ein neu engagirtes Mitglied, Mad. Ernst, eine bedeutende Stütze für die Oper gewonnen, deren umfangsreiche, kehlbewegliche, klare und kraftvolle Stimme in ihrem ersten Debüt als Rezia in Webers „Oberon“ (im Anfang Decembers) grossen Effekt gemacht hat. Zum zweiten Male debütirte sie in der Rolle der Irma in Aubers „Maurer,“ welche Oper an diesem Abend zuerst hier in Scene ging, und einen glänzenden Erfolg hatte. Zur Beurtheilung der Kräfte der hiesigen Oper theilen wir die Besetzung der andern Rollen mit: Herr Schuster gab den Leon, Herr Cramolini den Maurer, Herr Hauser den Schlosser, Demoiselle Achten, eine junge talentvolle Anfängerin, die Schlosserin, Dem. Bondra die Nachbarin Brigitte. — — Auf dem k. k. pr. Theater in der Leopoldstadt haben sich seit einer Zeit Ungarische Nationalmusiker hören lassen.

(Die Oper „Alcibiades.“) Die Verfasser dieser, in Brüssel mit vielem Glück aufgeführten, neuen Oper, die bisher anonym geblieben, sind, Zeitungsberichten zufolge: Herr Scribe für den Text und Herr Hanssens, Kapellmeister bei der dortigen Oper, für die Musik. Diese soll ganz im alten Style geschrieben, die Instrumentation aber im Geist der neuern Schule und sehr effektvoll sein; besonders wird die talentvolle Behandlung der Chöre gerühmt.

(Litterarnotiz.) Binnen Kurzem erscheint bei Schlesinger in Berlin eine durch Herrn Carl Blum besorgte Uebersetzung des in Paris mit grossem Beifall aufgenommenes Werkes: „La musique mise à la portée de tout le monde.“ Exposé distinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans l'avoir étudié, par M. Fétis.

Bekanntmachung.

Von der zu No. 51 und 52 des vorigen Jahrgangs bestimmten Notenbeilage ist ein Theil des Manuscripts bei dem Notenstecher verloren gegangen. Die Beilage soll baldmöglichst nachgeliefert werden.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 16. Januar. № 3. 1830.

Freie Aufsätze.

Die französische Oper.

Eine historische Skizze.

(Mitgetheilt vom Dr. Franz Stöpel.)

(Schluss.)

Sacchini, welchem ein grosser Ruf vorausgegangen war (man kannte schon die Musik von der „Isola d'Amore") komponirte nun die Opern „Renaud," „Chimene" und „Dardanus," starb aber, ohne sein Hauptwerk „Oedipe a Colone," welches im Jahr 1781 gegeben ward, gehört zu haben. Ein andres nachgelassenes Werk dieses Meisters „Evelina" beendigte Rey, Orchesterdirektor der Academie Royale; es erschien im folgenden Jahre. Im Jahr 1782 wurden Gossecs „Theseus" und „Electra" von Lemoine mit Beifall aufgenommen; und zwei Jahre nachher bereicherte Salieri, ein Freund und Schüler Glucks, das Repertoire der grossen Oper in Paris, mit den „Danaiden" und mit „Tarare," welche letztere Oper jedoch erst 1787 gegeben wurde. Die „Horazier" und „l'Antre de Trophonius," Werke desselben Meisters, erhielten sich nicht auf der Bühne. Gretry, welcher einige Versuche in der ernstern Operngattung gemacht hatte, erkannte durch den geringen Erfolg, welchen „Céphale" und „Andromaque" hatten, dass sein sonst liebenswürdiges Genie sich nicht bis zur Tragödie zu erheben vermöchte, und entsagte dieser Kompositionsgattung. Um indess der Academie Royale auch seinen Tribut zu bringen, erschien er hier unter den Auspicien Thaliens, und liess mehrere Werke darstellen, welche die komische Oper hätte für sich in Anspruch nehmen können, welche aber durch die Pracht des Schauspiels, durch die Reize der Musik und des Tanzes sich zu solcher Höhe erhoben, dass sie ohne Furcht vor der Würde der grossen Oper dort und mit vielem Beifall gegeben wurden. „Colinette à la cour," „la Caravane de Caire" und „Panurge" waren schon im Jahr 1767 bekannt.

Die komische Oper machte unterdess fortwährend neue Fortschritte und wurde mit den trefflichsten Werken bereichert: „la fausse Magie" „la Belle Arséne" und „la Colonie" waren 1775 erschienen, und wenn Gretry sich bis jetzt schon grossen Ruhm erworben hatte, so wurde derselbe noch mehr befestigt durch „l'Amant jaloux" und „l'épreuve villageoise." Die höchste Stufe seines Ruhms erstieg er durch seine Oper „Richard Löwenherz."

Monsigny beschloss seine Karriere 1785 schon durch die Oper „Felix." Dalayrac, dessen glänzende und fruchtbare Muse lange eine Zierde der Bühne war, und welchen ein geistreicher Poet den La Fontaine der Musik nannte, trat 1782 mit der „Eclipse totale" auf, und machte Glück durch die Frische und Leichtigkeit seiner Ideen, durch die lachenden Bilder, und vor allem durch den lebendigen Geist, welcher seine Werke karakterisirt. Er gab in der Folge mehrere Opern, aber erst 1780, nach den Vorstellungen von „la Dot" und „Azemia" konnte man sein ganzes Talent recht würdigen. Unter den Opern, welche bis zu dieser Zeit gegeben worden waren, zeichneten sich besonders „la Melomanie" von Champein, „le Droit du Seigneur" von Martini und „Blaise et Babet" aus. Ungeachtet ihres reichen Repertoirs machte die komische Oper noch kein für sich bestehendes Theater aus; sie hatte, obwohl seit langer Zeit nur französische Stücke gegeben wurden, den Namen Comedie Italienne behalten, und gab alle Gattungen: Komödie, Oper, Drama, Parade und Vaudeville.

Die komische Oper kam indess in dem Maasse mehr in Aufnahme, als die Kunst selbst Fortschritte machte. Sie war das Lieblingsschauspiel der Provinzen und wurde es täglich mehr in Paris. Demungeachtet hätte man nicht glauben sollen, dass diese Gattung, welche einst eine so kleine Stelle in der Comédie Italienne einnahm, am Ende hier noch allein herrschen würde. Ja es geschah noch mehr: es wurde in der Strasse Feydeau unter dem Schutze des Monsieur, Bruders des Königs, ein neues Theater errichtet. Die Unternehmer glaubten sich einen glücklichen Erfolg nicht besser sichern zu können, als wenn sie hier komische Opern darstellen liessen; und sie hatten sich nicht geirrt. Das Theater ward im Januar 1789 eröffnet, und die Menge strömte fortwährend zu den Darstellungen, welche französische und italienische Sänger wechselweis dort gaben. Hier war es, wo man die Werke der grössten Meister des Auslandes hörte; hier wurden nach und nach: „der Barbier de Seville," „le Noces de Dorine," „le Roi Theodore" „la Molinara," „l'Impressario," „la Villanella" und der bewundernswürdige „Figaro" von Mozart gegeben, und immer neue Meisterwerke erregten ein immer neues Entzücken. Welche herrliche unübertreffliche Muster wurden so zugleich einem Mehul, Berton, Martin geboten, die unter so glücklichen Umständen ihre Laufbahn begannen, und welche herrliche Frucht haben sie getragen! Es ist offenbar nicht zu verkennen, dass die Franzosen die trefflichsten Werke dieser Meister jenen entzückenden, die Phantasie mächtig begeisternden Vorstellungen des Feydeau-Theaters danken. Seit der Gründung desselben waren den lyrischen Komponisten zwei Pforten zur Unsterblichkeit geöffnet; jetzt gab es keine unübersteigliche Hindernisse mehr, um ein Werk in Scene gesetzt zu sehen, und wie die Komponisten, so wetteiferten nun die Sänger und Musiker beider Theater in einem ruhmvollen Streben nach der bestmöglichen Vollkommenheit. Jetzt konnte man auf jedem Theater eine andere Lodoiska, einen andern Romeo sehn; jetzt gab es zwei Paul et Virginie, eine Caverne von Lesüeur und eine von Mehul. Man spielte im Favart und im Feydeau Theater Stücke, in welchen der Gesang mit dem gesprochenen Dialoge wechselte, und dennoch war die Gattung in beiden nicht dieselbe. Das Repertoire der komischen Oper, welche überhaupt eine grössere Anzahl ausgezeichneter Komiker besass, war vorzugsweise seiner Benennung getreu, mit komischen Opern besetzt, und gab nur selten Stücke ernsten Inhalts. Das Feydeau Theater dagegen behauptete seine eigenthümliche Sphäre und gab, indem es so viel als möglich die zauberischen Talente der Madame Scio glänzen machen wollte, meist nur heroische Dramen. So sah man hier „Telemaque" und „Medea" mit aller Pracht der Tragödie, so dass sie in der grossen Oper hätten gegeben werden können, wenn man den gesprochenen Dialog mit dem Recitativ vertauscht hätte. Zurückgeschreckt durch die Langsamkeit, mit welcher die grosse Oper neue Werke zur Darstellung brachte, und durch das Feydeau Theater in Stand gesetzt, ihre Werke bald dargestellt zu sehen, schrieben die Komponisten jetzt fast gar nicht mehr für die grosse Oper, und wir sehen hier daher nach Sacchinis Oedip nur wenig bedeutende Werke erscheinen; es schien als wolle die Academie Royale sich nach dieser grossen Leistung von ihrer Anstrengung ausruhen. Vogel, welcher 1786 hier mit la Toison d'or debütirte, hatte dasselbe Schikal wie Sacchini, er starb ohne seinen „Demophoon," ein Werk erster Grösse, das aber erst 1789 zur Darstellung kam, gehört zu haben. Die Ouvertüre, welche noch jetzt eine Zierde unsrer Konzerte ist, setzte das Publikum bei der ersten Aufführung so in Enthusiasmus, dass mit dem grössten Jubel die Wiederholung derselben gefodert ward, welche Ehre bis dahin noch nie einem Werke widerfahren war. Cherubini hatte sich damals auch schon durch einen „Demophoon" bekannt gemacht, welcher jedoch nur durch seine Neuheit Glück machte.

Mereaux gab „Alexandre aux Indes;" Lemoine „Phedré" und „les Pretendus;" Zingarelli „Antigone" im Jahr 1790 und 7 Jahre nachher Mehul seine „Cora," welche Gunst er nur dem ausserordentlichen Erfolge danken, denn seine Euphrosine im Favart Theater erhalten hatte. Wir erwähnen hier der übersetzten Opern

nicht, in Frankreich Parodien genannt, welche auf den verschiedenen Theatern erschienen, wie: „Tulipane," „le Roi Théodore," „le Barbier de Seville," „l'Enlevement du Serail" u. s. w.; denn die Reize der Melodie wurden durch die barbarischen Uebersetzungen der Worte so gänzlich verwischt, dass sich jene trefflichen Werke nur sehr kurze Zeit auf der Bühne hielten. Berton der Jüngere hatte, wie schon erwähnt, im Jahre 1787 durch zwei kleine Opern, welche in der Comèdie Italienne gegeben wurden, Hoffnungen erregt und trat man im Jahre 1790 wieder mit „les Rigueurs du Cloitre" auf; Gretry gab seinen „Barbe Bleue" und „Pierre le Grand;" Dalayrac „Camille," „Raoul de Crequi" und „Philippe et Georgette."

Cherubini, welcher schon in der grossen und italienischen komischen Oper mit grossem Beifalle aufgetreten war, gab „Lodoiska;" Devienne, „les Visitandines;" Lesueur, „la Caverne" und „Télémaque;" Steibelt, „Romeo" Martini, „Sappho;" Kreutzer „Paul et Virginie" und „Lodoiska;" Berni „Teburne" und „le Major Palmer;" Gaveaux „l'Amour filial" und „le petit Matelot;" und Mehul, welcher schon seine „Euphrosine" gegeben hatte und Stratonice, fügte zu seinem Ruhme noch die Oper „Phrosine et Melidore." Die lieblichen und natürlichen Melodien Solies in Lisbeth und Anacreon wurden nach jenen Werken eines grössern Styles dennoch mit Wohlgefallen gehört, und erinnerten an Gretry's Genius. Alle diese herrlichen Werke und viele, welche wir hier nicht aufzählen können, würden vielleicht nie, am allerwenigsten in so kurzer Zeit hervorgebracht worden sein, wenn nicht das Feydeau Theater existirt hätte. Es war natürlich, dass nach solchen zum Theil grossartigen Erscheinungen, wie die Werke eines Gretry und Mehul sind, und welche das Favart Theater so zu sagen veredelt hatten, von dieser Bühne verschwanden, um sich einen passendern Zufluchtsort zu suchen. Nach dem Jahre 1791 erschien hier selbst die Komödie selten, wenigstens waren solche Darstellungen immer von einer Oper begleitet; nur zwei oder drei kleine Stücke wie „Fanfan et Colas," „la bonne mère" von Florian, in welchen die Damen Nivelon und Gontier sich durch ein herrliches Spiel auszeichneten, erhielten sich auf dem Repertoire.

Seit Glucks Erscheinen nahm die französische Schule in der musikalischen Welt einen hohen Rang ein; — nur schade, dass streng genommen nicht eigentlich den Franzosen die Ehre desselben gebührte. Gluck war ein Deutscher, und Piccini, Salieri, Sacchini waren Italiener. Ein geistreicher französischer Schriftsteller sagt von den französischen Meistern jener Epoche selbst: „Unsre Komponisten waren recht liebenswürdige Musiker, verbunden mit den Reizen der Melodie viel Geist und Phantasie: aber das genügt nicht, einen grossen Namen zu machen, und wenn man Philidor und Gossec ausnimmt, so besass eigentlich keiner die Tiefe des Wissens und jenen grandiosen Styl, welche in aller Welt Bewunderung erzwingen."

Endlich war die Zeit gekommen, wo die französische Kunst sich zu einer gewissen Selbstständigkeit erheben, die Fesseln fremder Herrschaft abzuschütteln befähigt werden sollte. Es war im Jahr 1793, wo man die erleuchtetsten Komponisten, Sänger und Instrumentalisten Frankreichs vereinigte und auf die Grundlagen der alten Ecole de Chant das Conservatoire de France, das schönste Monument des musikalischen Ruhms der Franzosen errichtete.

Madame de Bawr erzählt in ihrer Histoire de la Musique die Veranlassung der Gründung des Conservatoire in folgender Art. Im Jahre 1789 wurden durch Sarette 45 Musiker aus der französischen Garde vereinigt, um den Stamm der Musik der Nationalgarde von Paris zu bilden. Im Jahre 1790 übernahm die Municipalität die Kosten dieser Stammschule und vermehrte ihre Anzahl bis auf 78. Als nun 1792 die Nationalgarde aufgehoben ward, bat Sarette die Municipalität von Paris um die Erlaubniss und Unterstützung zur Begründung einer musikalischen Freischule. Er erhielt diese Erlaubniss und Unterstützung, und weil jene Schule während der nun folgenden Kriege den Armeen ihre Musiker lieferte, bewilligte das Gouvernement die nöthigen Fonds zur Anstellung mehrerer Lehrer und im Jahr 1795 endlich wurde die Organisation dieser Schule,

welche nun den Namen Conservatoire de Musique annahm, durch ein Gesetz gesichert. Seit dieser Epoche hat das Conservatorium in der Art und Weise seiner Verwaltung mancherlei Veränderungen erfahren, aber es hat nie aufgehört, die ausgezeichnetsten Musiker Frankreichs zu seinen Lehrern zu zählen, und mehr als 4000 Musiker sind schon aus dieser Pflanzschule hervorgegangen. Frankreich besitzt seit dem erst Orchester, in der Hauptstadt wenigstens, welche eine Vergleichung mit den berühmtesten Orchestern Deutschlands wenigstens nicht leicht zu scheuen haben; seit der Gründung und dem blühenden Bestehen des Konservatoriums erst kennen die Franzosen die unübertrefflichen Meisterwerke unsers unsterblichen Haydn, unsers göttlichen Mozart, wenn gleich auch vorher schon die Ausführung derselben, wohl oft versucht worden war. Auch die französischen Komponisten wurden nun zu neuen Fortschritten mächtig angeregt; die Mittel der Ausführung hatten sich vermehrt, die Orchester wurden nun mit trefflichen Musikern reich bevölkert und oft schon haben die Franzosen nichts zu wagen geglaubt, wenn sie Cherubini mit Mozart verglichen und Mehul zwischen Gluck und Sacchini stellten.

Das Theatre des arts (diesen Namen hatte man der Academie Royale gegeben) war lange Zeit nur mit der Hervorbringung von Kunstwerken für Nationalfeste beschäftigt und hatte bis zum Jahre 1800 keine Opera weiter, als „Cerisandre“ von Langlé; „Adrien“ von Mehul; „Hecube“ v. Fontenelle und „Astyanax“ v. Kreutzer an's Licht gebracht.

In dieser Zeit wurde auch das berühmte Oratorium, „die Schöpfung“ von Haydn, mit dem bekannten ausserordentlichen Erfolge in Paris ausgeführt. Im Jahre 1796 gab das Favart Theater „le Prisonnier,“ dessen Erfolg ungeheuer war. Mit dieser Komposition debütirte der unglückliche Della Maria, welchen ein früher Tod aus der Mitte seiner Triumphe riss. „Le Prisonnier,“ „l'Opera comique“ und „l'Oncle Valet“ sind die einzigen Werke, welche uns von diesem Autor geblieben sind. Della Maria war ein Schüler Cimarosa's und bethätigte sich als solcher durch eine gleiche Reinheit des Styls. Boieldieu machte sich zuerst durch „Zoraine et Zulmar,“ eine Oper, welche durch eine glückliche Mischung des Komischen mit dem Pathetischen gefällt, bekannt. So jung Boieldieu auch noch war, so schöne Proben seines Talents gab er doch schon in diesem Werke.

„Montenero,“ „Primerose,“ „Adolphe et Clara“ und „Gulnare“ von Dalayrac machten grosses Glück in der komischen Oper, und Berton gab hier „Montano et Stephanie“ und „le Delire,“ Original-Kompositionen voller Wahrheit.

Gretry gab „Elisa,“ „Tarchi,“ „le Trente et Quarante,“ „d'Auberge en Auberge“ und „le Chevalier de Gramont.“ „Le jeune Henri,“ dessen Ouvertüre eben so ausserordentliche Aufnahme fand, als die zu „Demophoon,“ „Ariedant“ und besonders „Irado“ machten Mehul die grösste Ehre, aber „Epicure et Bion,“ obwohl ihres Meisters würdig, erhielten sich nicht auf dem Theater. 1800 kam Nicolo Isouard von Malta in Paris an und debütirte durch „le Tonnelier,“ dessen Musik er umgearbeitet hatte und durch das „Impromptu de Campagne.“

Berichte.

Hora est

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

In dem taumelnden Frankreich stritten jüngst Gerichtshöfe und Staatsparteien um das Wort eines öffentlichen Redners: „wenn das Christenthum untergegangen, würden Raphaels Madonnen und Apostel noch Kunstwerke sein, wofern nur — die Leinwand noch hielte, auf der sie gemalt.“ Ob auch diesem Einfall die Pressfreiheit zu Gute kommen solle, ob nicht Staat und Religion dadurch erschüttert werde, darum stritten sie, und Niemand erinnerte, dass Raphael mit all seinen lebendigen Bildern nur Zeugen seien des Geistes, der auch in ihnen sich offenbarte als der ewig fortlebende. Sind nicht sogar die stammelnden Zungen der französischen Künstler Zeugniss, wenn gleich ihr Wort an der verwitternden Leinwand des heutigen Interesses klebt?

Unter dem erschallt bei uns ein neues fortlebendes Zeugniss.

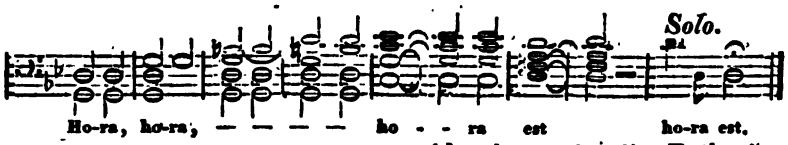
Hora est jam nos de somno surgere et
apertis oculis cordis surgere ad Christum, quia
lux vera est, fulgens in coelo.
Ecce, apparebit Dominus super nubem candidam, et cum eo sanctorum millia.

haben wir zum zweiten Mal von den Chören der Singakademie vernommen, in den Weisen unsers jüngsten Tondichters. Nicht seine Erfindung, noch weniger die Kunst seines sechszehnstimmigen Satzes; die Grundidee, die jene hervorgerufen und diese beseelt hat, muss unser Herz durchleuchten und wird fortleben, wenn die leinene Wand der Partitur einst zusammengefallen und verweht ist. Jener Franzose konnte in der gemüthleeren Hast und Verwirrung seines Volks meinen, dass Raphaels Farben fester hielten, al die Idee, die sie beseelte, die sich einen Zeugen im Maler erschuf. Der deutsche Künstler trägt ein höheres Bewusstsein von seinem Schaffen in sich, und wer unserm Volke nicht dieses zu offenbaren weiss, ist nicht berufen, zu ihm zu reden.

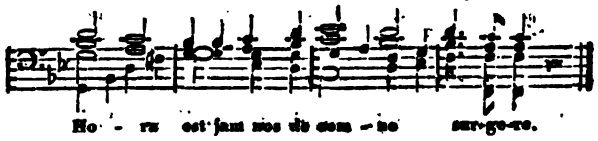
Der uralte weckende Zuruf,

Hora es — surgere ad Christum, qui lux vera —

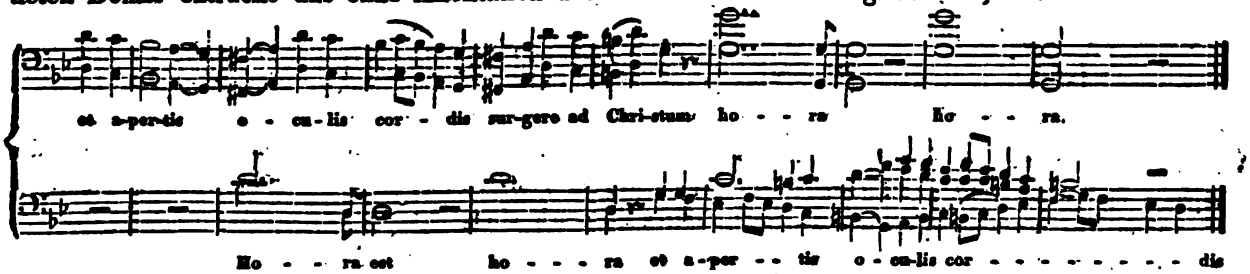
wie er im stillen Lied der ersten geheimen Versammlungen, in dem waltenden Chor der Priester, Märtyrer und Heiligen bewahret worden; der die rechte Stunde weit wie heller Glockenklang, und stark wie die Mahnung der Pflicht, ausspricht, tönt hier wieder in den männlichen Stimmen vier vereinter Chöre:



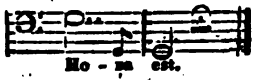
Dass nach diesem Zuruf in sanfter Liedesweise weiter gesungen wird:



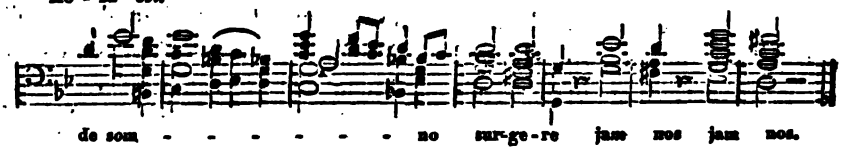
und — von jener Mahnung immer neuer Stimmen unterbrochen — der Gesang still und einfach fortfliesst, wie in der Dämmerung eines früh eröffneten Doms: entrückt uns ohne Affektation des Alterthums in die Frühzeit der ersten Kirche, da der Dienst der ersten Gemeinden die Völker sanft herzurief. Und wieder führt es uns in die Gegenwart, die jedem das Bild jenes Anfangs beut, wenn die leeren Hallen der Frühkirche nur vom grauen Dämmerlicht erfüllt sind und noch der Priesterchor einsam wallet, die weiten Thüren der Gemeinde offen. Ruhig wallt der Gesang, immer mehr Pforten und herzuführende Gänge öffnet der stets wiederholte Zuruf, der sich verstärkt und dringend wird,



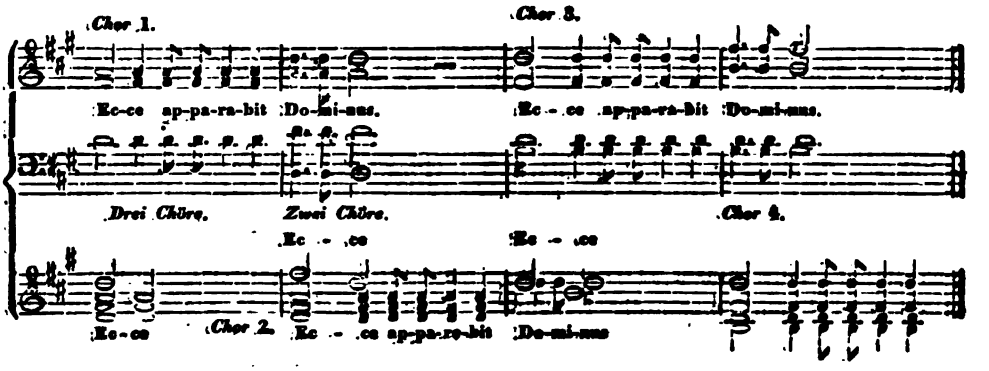
wie liebreiche Mahnung, ohne Heftigkeit, wie die Zuversicht. So ruht zuletzt der priesterliche Chor, und sein Schluss wird durch den Nachruf



besiegelt. Durchgängig weht der weiche Hauch jugendlichen Lebens, am fühlbarsten vielleicht in dem letzten Wiedereintritt nach einem der Schlüsse:

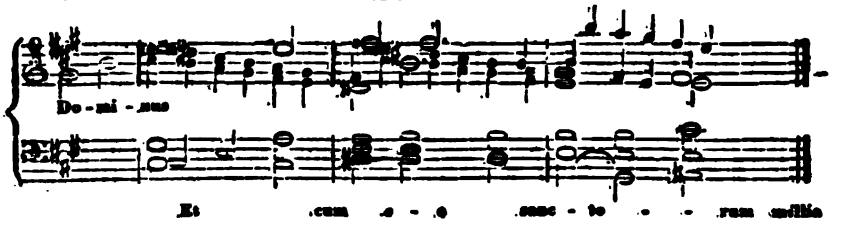


Aber nun stimmen in höherm Ton die vollen Stimmen aller versammelten Chöre das Ecce apparebit Dominus an. Durch vier Chöre erschallt:

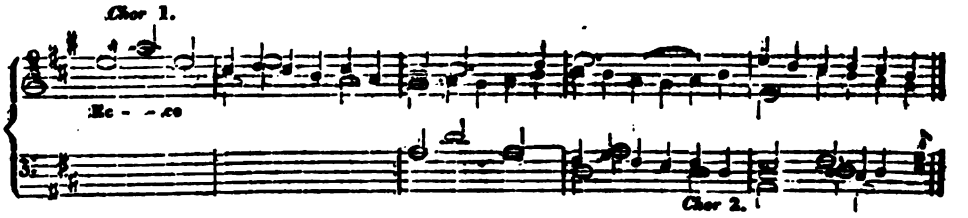


und jedem rufen die übrigen ihr: Siehe! entgegen. So breitet sich in Herrlichkeit, Ruhe und Würde der Gesang des ganzen Volks aus, das nun alle Hallen füllt, stark und freudig im Glauben,

(acht- und sechzehnstimmig.)



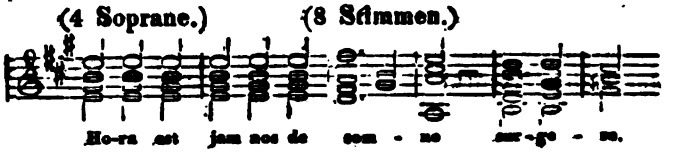
und legt sich uns als das wohlbedenkigte Glaubensbekenntniss alles Volks dar. Durch alle sechszehn Stimmen, wie durch die endlosen Schaaren der grossen Gemeinde, tönt es:



so vielstimmig und so einmüthig, so vielgliedrig regsam und in so ruhiger Massenbewegung!

Nun das Volk gesprochen — und Gottes Stimme ist im Volk! — Darf auch das kindliche Gebet der Jungfrauen vernommen werden, die in einfältigem, still verschlossenen Glauben so stark sind,

(4 Soprane.) (8 Stimmen.)



die so mild und süss wie ein blaues Kinderauge das Licht verkünden, das durch alle Himmel glänzt. In ihren sanften Gesang brauset die Tonwoge des Volksliedes in stiller Macht wieder hinein, und die Glocken, die uns durch dämmernde Morgenlüfte zugerufen, tönen zuletzt aus Aller Mund und Herzen wieder.

Der Gedanke, der den Künstler beseelt hatte,

wird ewig leben. Und sein Wort wird dess Zeugniss sein über unsere Tage zu kommenden Tagen.

Marx.

Berlin, den 14. Januar.

Dritte Abonnements-Aufführung der Sing-Akademie.

Die heutige Akademie brachte eine reiche Auswahl aus Werken verschiedener Tonsetzer. Fast könnte man sie zu reich nennen, denn unstreitig wirken zu viel einzelne Sätze zerstreuend und abspannend. Doch wichtiger ist die Rücksicht auf die bisherige Entfremdung unsers Publikums von Kirchenmusik, aus deren reichem

Luther.

Ich preise dich Herr, denn
du hast mich erhöhet, und lässest meine Feinde sich nicht über
mich freuen.
Herr mein Gott, da ich schrie zu
Dir, machtest Du mich gesund.
u. s. w.

so fühlt sich aus Mendelssohn die Wohlgesinntheit, Sanftmuth und mildfromme Gesinnung des würdigen Mannes heraus, der seiner Zeit so viel war, der vielen Zeitgenossen durch seine Uebersetzung die Hand reichte zu den Felshöhen des ungeschwächten Bibelworts. Bei Luther nun denkt man wieder an Davids Jubelruf:

„Die Berge hüpfen wie die Lämmer!“

Aber das eben war nicht Faschs Aufgabe, der in sanften, weichen Melodien kummerische Herzen schmolz. Und das hat er wohl vollbracht, der würdige Komponist jenes wohlwollenden Psalmensängers.

3) Der Schluss der Motette „Singet dem Herrn“ von Sebastian Bach,

deren erste Hälfte in der ersten Akademie aufgeführt worden ist. Die Ueberschrift „Motett“ bringt fast auf die Vermuthung, dass Herr Prof. Zelter die letzte Hälfte des Ganzen von „Lobet den Herrn in seinen Thaten“ als selbständiges Werk betrachtet; und gewiss wär' es interessant die Gründe eines in Bach's Werken so bekannten Musikers dafür zu vernehmen. Der biblische Text der zweiten Hälfte ist dem 150. der der ersten dem 149. Psalm entnommen. — Allein die Schatz ihm nur das Allerverbreitetste zugeführt worden ist, bis auch hier seit einem Jahre die Vorhersagung und Mahnung dieser Blätter in Erfüllung gehen will. Für die erste Zeit ist es daher gewiss dankenswerth, wenn Herr Professor Zelter seine Akademien so reich und mannigfaltig wie möglich ausstattet.

Diesmal hörten wir:

1) einen Choral von Paul Flemming und Zelter: „Gott ist alleinig gross und schön;“
2) den 30sten Psalm von Fasch nach Moses Mendelssohns Uebersetzung.

Es ist nicht ohne Bedeutung, dass Fasch die mendelssohnsche Uebersetzung der lutherschen vorgezogen hat. Vergleichen wir beide:

Mendelssohn.

Ich will Dich, Ewiger, erheben,
Dass Du mich aus der Tiefe hast gezogen,
Dass meine Feinde sich nicht freuen
über mich.
Ich flehte zu Dir, o Herr, mein Gott,
Du machtest mich wieder gesund
u. s. w.

Bibelstellen zu Motetten sind wohl meist beliebig ausgehoben worden. Dagegen würde diese zweite Hälfte in Es-dur beginnen und in B-dur schliessen, die erste Hälfte mit einer einchörigen Choralstrophe, während der andre Chor pausirt, sehr unbefriedigend enden, wenn man beide Theile trennt.

4) Gloria von Joseph Haydn, wahrscheinlich auf Orchesterbegleitung berechnet.
5) Misericordias Domini (Psalm 88) von Mozart.
6) Hora est von Felix Mendelssohn-Bartholdy,

sechszehnstimmig, mit einer Kunst ausgeführt, deren nur sehr wenige Tonsetzer mächtig geworden sind. Ueber den Geist dieses herrlichen Werks spricht ein besondrer Aufsatz; die Aufführung scheint einer andern Idee gefolgt zu sein. Gar zu bald trat der Männerchor aus sanfter Dämmerung in grelles Licht; gar zu bald wurden diese sanften Weisen — handfest. So auch wurde der zarte Gesang der jungfräulichen Soprane stark und hart eingesetzt und dem ganzen zweiten Satze: „Ecce apparebit dominus“ fehlte der feurigere Drang. Abgesehen hiervon wurde Alles von Chören und Solostimmen trefflich

vorgetragen. Unter letztern vernahm man wieder jenen kürzlich bei uns eingewanderten Kunstfreund, Herrn M., dessen weiche gemüthvolle Stimme von Herzen zu Herzen spricht.

Den Schluss machte 7) eine Motette von Claudius und Zelter, 8) „Heu nos miseros" von Leonardo Leo und 9) die Motette „der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" von Seb. Bach. M.

Notizen.

(Neue Opern.) Herr Dr. Spazier (Mitarbeiter dieser Zeitung), hat sich mit Herrn Kapellmeister Lindpaintner in Stuttgardt zu der Vollendung zweier Opern geeinigt, die er dichten, und der talentvolle Komponist in Musik setzen wird. Die eine, dreiaktig, ernster Tendenz, hat Gozzi's Raben (schon durch Hoffmann in den Serapionsbrüdern empfohlen) zum Sujet und heisst Jennaro. Der andern, einer zweiaktigen komischen Oper liegt das von Musäus erzählte Volksmährchen, Rothmantel, zum Grunde. Glück auf! und bald zum Lichte! Lange genug haben die Franzosen unsre Theater gehabt.

(Neue Opern.) In Modena hat die neue Oper „Zaira" vom Maestro Gardini viel Glück gemacht. Die Hauptpartien wurden gesungen von den Damen Manzocchi, Marianne Brighenti und Piacenti. Zum Unglück für den Komponisten und Unternehmer haben die Theater wegen des Todes der Erzherzogin, der Mutter des Grossherzogs, geschlossen werden müssen. Der Grossherzog hat dem Komponisten als Zeichen seiner Zufriedenheit einen Brillantring von nicht geringem Werth zustellen lassen. — — Man berichtet aus Neapel, dass die neue Oper von Pacini, betitelt „Il Contestabile di Chester", auf dem Theater von San Carlo mit Enthusiasmus aufgenommen worden sei. — — Der treue Eckard, Oper in 3 Aufzügen, Musik von E. Ulrich, Mitglied der Grossherzoglichen Hof-Kapelle in Weimar, Text von Gräbner, wird von letztgenanntem Dichter den Theater-Direktionen zu billigen Bedingungen angeboten. —

(Fortschritte der Musik.) In Cadix ist der „Barbier von Sevilla" gegeben worden. Eine merkwürdigere Erscheinung ist noch die Aufführung der „Cenerentola" in Havannah, wo man gegenwärtig damit umgeht, eine vollständige italienische Oper einzurichten. Und um das Merkwürdigste hinzuzufügen: der Pascha von Egypten hat verschiedene wissenschaftliche und Militair-Schulen in Diad-Abad angelegt, und unter diesen drei für Musik, in welchen ein Italiener, Namens Soranio, als Direktor an der Spitze steht, der gegenwärtig 220 arabische Zöglinge in seinem Unterrichte hat. —

Bekanntmachung.

Mösers Konzert.

Heute Abend findet Herrn Musikdirektor Mösers grosses Konzert statt. Wie immer giebt er ihm eine klassische Bedeutung durch die Aufführung eines Meisterwerks, diesmal

der grossen C-moll-Symphonie

von Beethoven,

die im vorigen Jahr zugleich in Berlin und Paris den höchsten Enthusiasmus erweckt hat.

Interessant wird nächstdem:

Chelards Ouvertüre zu Macbeth

und

Rossini's Ouvertüre zu Wilhelm Tell

(in Paris nur „Rossini Finsteraarhorn" genannt) sein, einer von den neuern Kompositionen dieses Kompositeurs, in denen er nach der Versicherung der Pariser Kenner seine Natur verändert, seine Süssigkeit und Leichtigkeit mit Gluckscher Kraft und Hegelscher Tiefsinnigkeit vertauscht, kurz einen neuen Menschen angezogen haben soll.

Unter den Künstlern, die sich uns zeigen werden, ist Herr Kammermusikus Hamann der Fagottist, zu nennen, ein trefflich gebildeter und wahrhaft musikalischer Künstler — was nicht von jedem geschickten Virtuosen zu sagen wäre. Wie oft hätte seine sinnige und empfindungsvolle Mitwirkung bei der Aufführung Beethovenscher Symphonien und andrer Musik Auszeichnung verdient, wenn wir uns auf detaillirtere Würdigung bis jetzt hätten einlassen dürfen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 23. Januar — № 4. — 1830.

Beurtheilungen.

„Das verlorne Paradies," Oratorium in drei Abtheilungen von Heinr. de Marées, in Musik gesetzt von Fr. Schneider. 74stes Werk. Klavierauszug vom Komponisten. Halberstadt bei Carl Brüggemann.

Das erste und nächste, was bei der Beurtheilung eines Werkes, wie das vorliegende, in nähere Betrachtung gezogen werden muss, ist der Text. — Es ist keinem Zweifel unterworfen, und auch kürzlich irgendwo ausgesprochen, dass der Text eines Oratoriums bei dessen Prüfung eine eben so grosse Achtung verdiene, als die Musik; — das Gedicht ist die Basis, auf der die Musik sich gründet; jenes gewissermaassen als das Mittel, diese als der Zweck zu betrachten. Allerdings hat der Komponist einen weit grössern Antheil an dem Werke, als der Dichter; indessen durch diesen muss es doch entstehen, und wenn seine Dichtung mangelhaft ist, so überträgt sie ihre Mängel mehr oder weniger auf das Werk des Komponisten. Es ist daher durchaus nicht zu billigen, wenn bei der Beurtheilung eines Oratoriums häufig nur die Musik desselben berücksichtigt wird; dies ist ein Fehler, der darin seinen Grund hat, dass der Urtheilende selten das Ganze des Werkes, d. h. seinen Plan, und dessen Entwickelung im Auge hat, sondern in der Regel nur Einzelheiten, bei denen es denn auch nicht gerade auf die vielleicht unbedeutenden Textesworte ankömmt. Der gewissenhafte Rezensent soll nicht so verfahren, sondern vor allen Dingen das Ganze des Werkes in Betrachtung ziehen, welches zuerst nur durch die Prüfung des Textes geschehen kann. Die Verlagshandlung des vorliegenden Werkes hat dies durch die nachahmenswerthe Einrichtung sehr erleichtert, dass der Text in seinem Zusammenhange demselben vorgedruckt ist.

Die Dichtung zerfällt in drei Theile, von denen der erste: Paradies, der zweite: Fall, der dritte: Strafe überschrieben ist. Das Wesen des Oratoriums ist: Handlung und Reflexion, und zwar die erstere mehr als die letztere. In der obigen Eintheilung offenbart sich daher ein Mangel, nämlich der, dass nur der zweite Theil jenem Erfodernisse ganz genügen kann. Indessen hat dies der Dichter geschickt zu verbergen gewusst, und es gelingt ihm häufig, uns das ästhetisch-falsche, welches hierin liegen muss, vergessen zu machen.

Der erste Theil beginnt mit dem Grusse der Erzengel an die neugeschaffenen Menschen; die Engel besingen darauf die Rückkehr des Herrn nach vollendeter Schöpfung in den Himmel, und in einem Duett erfreuen sich die Ureltern ihres Daseins. Sieben Nummern sind hierauf den Warnungen der Engel vor der Bosheit der Höllengeister und der Erzählung ihrer Empörung und ihres Falles gewidmet. Der Dichter hat hier zwar gefühlt, dass es diesen Sätzen, in Bezug auf die musikalische Komposition, an Interesse mangelt; um ihnen dieses aber zu verleihen und sie effektreich für die Musik zu machen, begeht er einen Fehler. Er schiebt nämlich zwischen die Erzählung des Vergangenen Chöre ein, welche dasselbe als gegenwärtig darstellen. Recht auffallend wird dieses nach No. 6, wo von den Engeln, nachdem Raphael gesungen hat:

›Voll Lieb' und warnend scholl der Treugeblieb'nen Wort.‹

diese warnenden Worte vorgetragen werden. —

Nach dem Ausdrucke des Danks und Vertrauens gegen den Höchsten folgt der Engelchor No. 14: „Hofft auf den Herrn," nach biblischen

Worten. Dieser Chor bildet einen natürlichen Schluss, und es ist zu verwundern, dass der Dichter noch etwas daran gehängt hat, welches noch dazu ganz unnatürlich ist, nämlich Betrachtungen der ersten Menschen über das vollbrachte Tagewerk und das zu hoffende Erwachen des nächsten Tages. Die Neugeschaffenen konnten an den ersten Tagen ihres Lebens dergleichen Begriffe noch gar nicht haben. Den Schluss macht ein meistens gut gedachtes, und wie wir nachher sehen werden, für die Musik sehr effektvolles Engelchor. —

Der zweite Theil hat keinen von den Mängeln des ersten, und ist im Ganzen vortrefflich durchgeführt. Die Höllengeister treten zuerst, neidisch über das Glück der Menschen, auf. Die Freude der letztern und die Lobgesänge der Engel bilden dagegen einen gut wirkenden Kontrast. Eva befindet sich darauf allein vor dem Baum und drückt ihre Begierde nach seiner Frucht aus; die Höllengeister fachen dieselbe noch mehr an, und die erste Sünde geschieht, weiterhin auch in Gemeinschaft mit Adam. Den Schluss bildet ein Doppelchor zwischen Höllengeistern und Engeln, jene sich ihrer That erfreuend, diese klagend und zuletzt vertrauend.

Ein fürbittendes Engelchor, ein reuiges Duett und ein Chor der Höllengeister, welches ihre durch die That verdiente Pein schildert, machen den Anfang des dritten Theils. Darauf verkündet Michael, von Engelchören unterbrochen, die Strafe der gefallenen Menschen, und ein Quartett der Erzengel mit Chor erhebt die Gerechtigkeit und die Liebe Gottes, indem es auf dessen Verzeihung hindeutet. Dieser Gedanke wird weiter von Engelchören ausgeführt; sie suchen den Gefallenen, nachdem diese ihr Gebet an den Herrn gerichtet haben, Vertrauen einzuflössen, und das Ganze endigt mit einem Chor zum Lobe des Höchsten. — Man sieht, dass hier an keine Handlung zu denken, und dass das Ganze in Reden und Betrachtungen besteht.

Gehen wir zu dem Einzelnen über, so müssen wir die häufig etwas breite Diktion tadeln. Diese Eigenschaft, welche den Werth jeder Dichtung schmälert, wirkt besonders nachtheilig auf die Musik, und wenn man eingestehen muss, dass der Komponist in den Fällen, wo es in seiner Macht stand, sich gut vor dem daraus entspringenden Schaden zu bewahren gewusst hat, so würde es doch besser sein, sagen zu können, dass er dessen gar nicht bedurft hätte. Abgesehn von diesem Mangel ist die Dichtung in mehrern Punkten zu loben. Kräftige Gedanken, gewählte Sprache, eine reiche, lebendige Phantasie findet man überall; seltner schon sind glückliche Reime. Dass der Dichter hin und wieder etwas unnöthiges um des Reimes willen gesagt hat, darf ihm, da er für die Musik arbeitete, und sein Werk durch diese einen grossen Theil seiner Selbständigkeit verlieren musste, nicht so hoch angerechnet werden; dass er sich aber eine so grosse Willkühr und Unregelmässigkeit im Betreff des Metrums erlaubt hat, kann man nicht gut heissen. Wir wissen es recht gut, dass viele, selbst vorzügliche Dichter der Meinung sind, man brauche es bei den, für die musikalische Komposition bestimmten Dichtungen, mit dem Metrum nicht so genau zu nehmen, weil es in der Musik doch untergehe; ja, dass darin eine gewisse Willkühr und Freiheit dem Komponisten sogar erwünscht sei. Dies ist indessen ein Irrthum, der hauptsächlich daraus entspringen mag, dass in der That in vielen Fällen das Metrum durch die Musik untergeht, wie dies namentlich bei allen fugirten und solchen Sätzen der Fall ist, welche nicht musikalisch-rhythmisch sind. Bei Liedern und Arien, wo dieser Rhythmus stets mehr oder weniger vorherrschend ist, oder auch bei Chören, welche diese Eigenschaft besitzen sollen, ist eine Regelmässigkeit im Metrum, d. h. in den einzelnen Perioden, unumgänglich nöthig *), und ein Mangel daran kann, wie wir

*) Damit ist nicht gesagt, dass alle Perioden einerlei Versmaass haben müssten; im Gegentheil, ein periodischer Wechsel desselben ist dem Komponisten erwünscht, und kann sehr oft statt finden. Hier ist nur die Rede von der metrischen Regelmässigkeit in einzelnen, und ein Ganzes bildenden Sätzen. Nichts ist dem Gefühle mehr zuwider und für den Komponisten anstössiger, als eine Willkühr in Stellen wie diese:

»Was die ganze Seele füllt,
»Ihre Sehnsucht stillt,« u. s. w.

oder:

späterhin sehen werden, dem Komponisten seine Arbeit nur erschweren; weiss dieser durch seine Kunstmittel und sein Genie die daraus erwachsendenden Schwierigkeiten zu beseitigen, so folgt daraus noch nicht, dass das Verfahren des Dichters zu billigen sei. Es wäre wirklich wünschenswerth, wenn diesem Gegenstand eine grössere Aufmerksamkeit gewidmet würde; dass den Ansprüchen, welche man in dieser Hinsicht an das Gedicht machen darf, wirklich ein Genüge geleistet werden kann, zeigt das rühmliche Beispiel, welches bereits einige Oratoriendichter gegeben haben. Die Kirchenmusik lebt ja jetzt wieder auf; Musikfeste erstehen, und der Schmuck eines jeden ist ein Oratorium. Ein Mann wie Fr. Schneider hat die Bahn gebrochen; unermüdlich, mit nie versiegendem Genie schreitet er vorwärts — sollten unsre Dichter, (die wahren nämlich, an denen heut zu Tage kein Ueberfluss ist) nicht ehrgeizig genug sein, ihre Namen würdig dem eines solchen Heros zur Seite zu stellen? —

Der geneigte Leser möge uns hier noch eine kleine Bemerkung erlauben. — Wir stellen so zuweilen unsre Betrachtungen an über Händel, über seine Oratorien und seine Opern, und da es nun nicht zu läugnen ist, dass die letztern alle untergegangen sind, während er durch seine Kirchenmusik der geblieben ist, welchen wir verehren, so scheint es uns, dass die Kunst eines Oratorien-Komponisten weit tiefer liegen und weit erhabener sein müsse, als die eines Opern-Komponisten. Wir wissen wohl, dass wir mit den Leuten, welche am liebsten der Mode huldigen, — und deren sind die meisten, — in diesem Punkte nicht übereinstimmen; indessen bis uns einer von ihnen das Gegentheil beweist wollen wir doch bei unsrer Meinung bleiben, und wünschen, dass für gute Oratorienmusik sich auch gute Dichter finden mögen, damit man von Jedem, der Antheil an einem Oratorium hat, sagen könne: sein Werk ist ganz gelungen. —

Wir gehen jetzt zu dem musikalischen Theile des vorliegenden Oratoriums über, und finden darin sehr wenig und sehr viel zu bemerken. Wenig insofern, als diese Tondichtung zu den Meisterwerken der Kunst gehört, und somit gewissermaassen jede kritische Annäherung von sich zurückweist; viel, wenn wir uns in der Aufzählung und Zergliederung aller seiner Vollkommenheiten erschöpfen wollten. Letzteres würde indessen zu viel Raum einnehmen, und überdies von den meisten unsrer geneigten Leser mit Recht nicht einmal gut geheissen werden; wir geben nur eine allgemeine Uebersicht des Ganzen, nebst den, zur Feststellung eines Urtheils darüber, nöthigen Bemerkungen.

Wenn man die frühern Werke Fr. Scheiders und seine spätern vergleichend zusammenstellt, so wird der aufmerksame Beobachter zu allererst Verschiedenheit im Style entdecken. Strebt jetzt der Meister, namentlich in seinem Pharao danach, sich immer mehr und mehr den ältern Tonsetzern, und zwar zu allermeist dem unübertrefflichen Händel anzuschliessen; kommt in seiner jetzigen Musik mehr der Kern zum Vorschein, das reine lautere Gold, welches zur Erhöhung seines Werthes keines äussern Schmucks, keiner glänzenden Einfassung weiter bedarf, — so verschmähte er früher die letztere nicht ganz, und liess sich dieselbe sogar angelegen sein. Die Grundlage zu diesem Styl finden wir im Weltgerichte; die vollkommene Ausbildung desselben, wir möchten sagen seinen Kulminationspunkt, — im gegenwärtigen Oratorium, dem verlornen Paradiese. Mit einer ausserordentlichen Vorliebe überlässt sich hier der Komponist dem Wesen und den Formen der neuern Zeit; ja, er neigt sich sogar zu einer gewissen Eleganz hin, über deren Gränze er nicht weiter hinausdurfte, wollte er nicht ein fremd-

---

»es erweitern,
»es erheben,
»alle Gefühle sich!« u. s. w.

Wir werden bei einer andern Gelegenheit uns einmal ausführlicher über diesen Gegenstand verbreiten, und zu zeigen suchen, in welcher engen Verbindung der musikalische Periodenbau und die Symmetrie darin mit dem Metrum des Gedichtes steht; auch wäre es zu wünschen, dass mehrere Sachverständige diesen Punkt in's Auge fassten, und zum Nutzen und Frommen aller nicht-musikalischen Dichter ihre Gedanken darüber aussprächen; das würde vielleicht zu einem Systeme führen, durch dessen Anwendung die Anfoderungen des Komponisten an das Gedicht und die der Kritik an dasselbe, auf gleiche Weise befriedigt würden.

artiges, und den Karakter seines Werkes beeinträchtigendes Gebiet berühren. Aber gerade das Wahrnehmen dieser so äusserst feinen Linie bezeichnet den geist- und talentvollen Meister, bei dem man stets zweifelhaft ist, ob das, was in seinen Produkten unsere Bewunderung rege macht, mehr Sache der Reflexion, oder mehr die unmittelbaren Einflüsterungen seines Genius sind. Diese freiern Formen und diese Eleganz, welche man theilweise schon im ersten, mehr aber noch im zweiten Theile findet, sind dem Karakter dieses Werks nicht allein nicht schädlich, sondern tragen vielmehr dazu bei, den Eindruck des Ganzen zu erhöhen, und ihm einen unbeschreiblichen Reiz zu verleihen. Die Seligkeit der himmlischen Heerschaaren wird dadurch um so ergreifender; die Unschuld der ersten Menschen, ihr Glück und ihr Unglück, um so rührender und die Lockungen der Verführung um so wahrer. Wenn sich nun so auf der einen Seite ein Melodienreichthum und eine Zartheit offenbart, wie man sie in keinem andern Werke Friedrich Schneiders in dem Grade wieder antrifft, so mangelt es dagegen auf der andern Seite auch nicht an einer, alles mit sich fortreissenden Kraft und Gewalt. Diese entwickelt sich hauptsächlich in den Chören, welche gleichsam wie Gebirgsmassen durch das Ganze sich hinziehen und dem Gemälde eine Grösse und eine Erhabenheit verleihen, vor der man oft erstaunen muss. In diesen Chören erscheint der Meister in seinem glänzendsten Lichte, und man ist in der That zweifelhaft, was man mehr an ihnen bewundern soll: ob die Grossartigkeit in ihrer Auffassung, oder das Karakteristische in ihrer Zeichnung, oder die hohe Vollkommenheit in ihrem Technischen. Sollten wir das Vorhandensein dieser drei Eigenschaften beweisen, so können wir nichts weiter dabei thun, als den geehrten Leser, mit Angabe der Nummern, welche dieselben vorzüglich besitzen, auf das Werk selbst zu verweisen. Grossartig gedacht und angelegt sind hauptsächlich No. 9: „Hoch im Triumphe getragen“ u. s. w.; No. 11: „O streuet Palmen,“ dessen herrliche Fuge: „Ihm ist gegeben alle Gewalt“ u. s. w. von einer ausserordentlichen Wirkung ist ferner der Doppelchor No. 25; der Engelchor No. 38 und das „Heilig“ im Schlusschor nebst der Fuge. — Als vorzüglich karakteristisch nennen wir zuerst den Schlusschor des ersten Theils No. 16, in E-dur: „Schlummere seeliges Paar“ u. s. w., welcher eine solche Weiche und Zartheit, wir möchten sagen: einen so himmlischen Reiz hat, dass wir uns einen süssern Engelgesang nicht gut vorstellen können. Die Wirkung desselben wird um so eklatanter, als ein äusserst energischer Engelchor in Form einer Fuge kurz vorhergeht, und wir erinnern uns hier unwillkührlich an die Worte des verewigten Dichters:

›Wo Starkes sich und Mildes paaren,
›Da giebt es einen guten Klang.‹

Eben so karakteristisch, nur in entgegengesetzter Art, ist der Chor der Höllengeister zu Anfang des zweiten Theiles. Ferner No. 21, wo sich Eva verleiten lässt, von der verbotenen Frucht zu kosten. Das Bangen derselben bei der Annäherung an den verhängnissvollen Baum, ihre wachsende Begierde nach der Frucht und die Lockungen der verführenden Geister, hat der Komponist mit einer seltnen Wahrheit gezeichnet. — Technische Vollkommenheiten in Bezug auf Stimmenführung, Begleitung und Herbeiführung des Effekts sind überall anzutreffen, zu allermeist aber in den Fugen, welche uns in dem Komponisten — wenn wir dies nicht schon längst gewusst hätten — einen ausgezeichnetstnn Kontrapunktisten erkennen lassen. — Wenn wir vorhin sagten, dass der jetzige Styl Schneiders sich dem des grossen Händel nähert, so erblickt man hin und wieder auch schon in diesem Werke die Neigung dazu. Der Engelchor No. 2, der in seinem Wesen und seiner Form, ohne jedoch im geringsten Nachahmung zu sein, ganz an den unsterblichen Tonsetzer erinnert, möge unsere Behauptung rechtfertigen. —

Schwierigkeiten, die sich dem Meister durch mehrere, oben bereits erwähnte Schwächen des Textes entgegenstellten, hat derselbe, wo es anging, zu beseitigen gewusst, ja, sie mitunter zur Herbeiführung von Schönheiten benutzt. Folgende Zeilen:

›In den tausend Blumen spriesset
›Freude! — Freude giesset‹ u. s. w.

würden manchem Andern vielleicht viel zu schaffen

gemacht haben, indem das Anfangswort in der zweiten Zeile noch mit zu dem Gedanken der ersten gehört; dies ist aber ein Fehler, welcher den musikalischen Rhythmus beeinträchtigt. Der Komponist hat sich sehr sinnreich dadurch geholfen, dass er das Wort: Freude, welches den Hauptgedanken enthält, wiederholt, und diesen dadurch um so eindringlicher macht:

Die dritte Zeile aber:

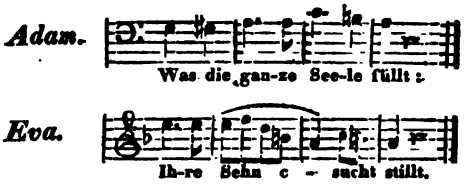
»Aller Vögel Lied in die Brust«

ist so ganz unregelmässig gemessen, dass der Komponist auf keine Weise diesen Fehler verstecken, und seinen Einfluss auf die Musik verhindern konnte; die Melodie erhält daher eine gewisse unangenehme Steifheit:

Eben so werden durch andre metrische Unregelmässigkeiten wieder andre Uebelstände herbeigeführt, wie z. B. in folgenden Zeilen:

»Was die ganze Seele füllt,
»Ihre Sehnsucht stillt;« u. s. w.

welche zwei Gedanken enthalten und auch zwei musikalische Perioden ausmachen. Um nun die zweite dieser Perioden der erstern analog zu bilden, hat sich der Komponist, durch den fehlenden Versfuss in der zweiten Zeile genöthigt gesehen, die Sylbe Sehn in „Sehnsucht," in die Länge zu ziehen, was trotz der schönen Melodie doch keine gute Wirkung hervorbringt, und das ästhetische Gefühl beleidigt:



Dergleichen Mängel kommen öfter zum Vorschein, und wenn sie auch eben nicht von grösserer Bedeutung sind, als die in der Sonne vorhandenen Flecke, welche den Glanz des strahlenden Gestirns nicht zu verdunkeln vermögen, so wäre es doch besser, wenn sie der Dichter gar nicht veranlasst hätte. Diesem ist hauptsächlich auch die beinahe zu grosse Ausdehnung des Werkes beizumessen; ein in dieser Rücksicht gehöriges Maas ist vorzüglich bei einem Oratorium nicht ausser Acht zu lassen. —

Indem wir hiermit unsere Bemerkungen über das Werk endigen, empfehlen wir indessen allen Gesangliebenden Dilettanten, besonders aber Gesangvereinen, denen wahre Ausbildung Zweck ist. Er findet sich in den vielen Chören Gelegenheit, eben sowohl schwache Kräfte zu üben, als die grösste Fähigkeit noch zu vervollkommnen. —

Das Heft ist 165 Seiten stark, hat ein glänzendes Aeussere, und Ihrer Königl. Hoheit, der Kronprinzessin Elisabeth von Preussen zugeeignet.

B e r i c h t e.

Zwei Konzerte von Möser.

Berlin, den 16. und 20. Januar.

Herr Musikdirektor Möser hat durch die Veranstaltung seiner klassischen Instrumental-Akademien einen doppelten Vortheil. Zuerst den wichtigen, dass er den Musikfreunden eine volle Gallerie unsrer grossen Kunstwerke öffnet und sich dadurch das grösste Verdienst um Berlin erwirbt, vor allen jetzt hier thätigen Musikern. Dann, dass er für seine Extrakonzerte Freiheit gewinnt, sich auch andern Ansprüchen auf eine kluge Weise gefällig zu zeigen.

Dies zeigte sich wieder in dem am 16. veranstalteten Konzerte. Herr Möser hatte sich dazu mit Mad. Schulz und Fräul. v. Schätzel, die man beide in Konzerten gern hört, verbunden, sich aber offenbar in die Wahl ihrer Gesangstücke nicht gemischt; unter der Leitung unsers trefflichen Konzertdirektors würden ganz andre Sachen zum Vorschein gekommen sein. So überliess er es den Damen, sich als Künstlerinnen zu karakterisiren. — Freilich ist das nicht gut ausgefallen. Mad. Schulz sang eine miserable Scene von Donizetti — und Fräul. v. Schätzel eine dito von Merkadante. Was denken sich die Damen dabei? Nach Beeethovens C-moll-Symphonie solche Armseligkeiten! Aber sie wollen ihre Künste anbringen, Rouladen und

Triller — man solle meinen ihre ganze Musik steckte ihnen in der Kehle. Nun wohl; kennen sie keine von den herrlichen mozartschen Bravourscenen? kennen sie nicht C. M. Webers grosse Scenen? Sie wollen etwas Neues. Diese Scenen sind wirklich neu, in Berlin grösstentheils noch nicht gesungen; sie bleiben auch neu, wenn sie schon oft gesungen worden. Jene Donizetti's und Merkadante's sind schon beim ersten Mal alt und lebenssatt. Mad. Schulz ist eine ausgezeichnete Sängerin, voll Kunstfertigkeit, voll Kunstfeuer. Aber bei diesem Donizetti war sie selbst kalt und gleichgültig, und jeder Ton klang so herkömmlich, so längst dagewesen, es war mit einem Worte der Philistrismus in der Kunst. Dasselbe gilt von Fräul. von Schätzel. Diese junge Sängerin, talentvoll und wohlgeübt, lässt so sehr bedauern, dass der tiefere Künstlergeist, die Flamme eines edlern, als des Kehl-Eifers ihr zu mangeln, oder noch in ihr zu schlummern scheint. Sie wird nicht weiter, ja bald zurückkommen und viel zu bald in Vergessenheit sinken, wenn sie nicht alles Ersinnliche für ihre künstlerische Ausbildung thut. Die geschickte Kehle ist nur Instrument, und ein unnützes, wenn der beseelende Geist fehlt. Sie muss klassische Musik — nicht blos einmal durchlaufen, sondern studiren und immer wieder studiren, bis ihr der Sinn dafür aufgeht und sie durch ihren Gesang beweiset, dass sie sie verstanden. Jeder Merkadante, den sie singt, ist ein schlechtes Zeugniss, das sie sich selbst ausstellt.

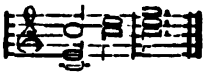
Nächst diesen Damen trat Herr Kammermusikus Humann mit einer Introduktion und Variationen eigner Komposition für Fagott auf. Ton, Vortrag, Bravour waren ausgezeichnet, und bewiesen, dass Herr Humann zu den ersten Künstlern auf dem Fagott gehört. Er fand grossen Beifall und würde noch mehr erfreut haben, wäre die Komposition nicht zu lang gewesen und auf eine seltsame Weise noch länger erschienen, indem sie mehrmals Wendungen zum Schliessen nahm und dann von Neuem in neuen Variationen fortfuhr. Die erregte und wieder getäuschte Erwartung des Schlusses musste ungeduldiger machen, als ohnedem bei gleicher Länge der Fall gewesen wäre.

Nach Konzertgebrauch trat auch Herr Möser mit einem Konzert und Variationen eigner Komposition auf, und erntete für seine weitberühmte Virtuosität allgemeinen Beifall. Die Kunstfreunde werden sich gleichwohl an seinem geistreichen, humoristischen eines haydnschen Quatuors mehr erbauen.

Eröffnet wurde das Konzert durch

Beethovens C-moll-Symphonie.

Der unglückliche Prachtsaal mit seinen Gallerien und Säulenhallen schlürft jedes Forte ein; wie ganz anders hatte es im englischen Hause, oder in der Singakademie geklungen! Auch fehlte es an Feuer und Kraft im Vortrage — womit nicht ein übereiltes Tempo gemeint ist. Besondern Tadel verdienen die Herren Posaunisten und Trompeter. Niemals fallen sie beim Anfang des letzten Satzes



bestimmt und kräftig auf dem ersten Schlage, stets erst mit dem zweiten ein. Ist ihnen das Pausiren vorher zu mühsam? Nächstens sollen alle die namentlich bekannt gemacht werden, die sich nicht die Mühe nehmen wollen, in Beethovens Meisterwerk zu pausiren. Denn es sind nur Einzelne, die von dem trefflichen und von edlerm Eifer besselten Personal der königl. Kapelle eine Ausnahme machen.

Ueberaus dankenswerth war es, dass Herr Möser uns mit der Ouvertüre zu Rossini's „Wilhelm Tell" wenigstens eine Probe des Werks geben, von dem die guten Pariser eine neue Aera Rossini's oder der ganzen Kunst datiren. Es ist etwas Wahres daran. Seine leichtsinnige Lustigkeit hat er aufgegeben und Intentionen eingetauscht. Erst hat er „le sommeil" gemalt, oder „le repos champêtre" mit Violoncellen und Bratschen — vielleicht bedeutets auch was anders. Dann lässt er viel blitzen und lange stürmen und verarbeitet diese „motifs interessans," wie ein deutscher Kantor. Dann bläst das „corno inglese" einen Alpen-Kuh-Reihen, den die musikalische Sprache der Franzosen „ranz de vaches" nennt; und dann endlich schliesst ein brillantes Allegro im Glanz der pariser Schweizergarde. Ich glaube nicht, dass er dabei so froh geworden

wie bei der schlechtesten seiner italienischen Ouvertüren.

Endlich gab es noch Chelards „Makbeth-Ouvertüre“ und die Kirchenscene aus Spontini's „Agnes von Hohenstaufen.“

Das zweite Konzert (Akademie am 20.) brachte

1) eine Symphonie aus C-moll von Spohr, überaus fleissig gearbeitet.
2) eine Ouvertüre von Methfessel, dem Sänger so manches lieblichen Liedes,
3) Beethovens geniefrische F-dur-Symphonie.

M.

Dessau, im Dezember 1829.

Ein neues herrliches Werk unsers Friedr. Schneider, „Christus das Kind,“ gedichtet vom Dr. Ph. Mayer, ist uns am ersten Weihnachtsfeiertage von den Mitgliedern der hiesigen Singakademie vorgeführt worden, ein Tonstück, das sich den frühern Schöpfungen des grossen Meisters würdig anreiht. Ueberall wieder der gewohnte schöne liebliche Gesang, dieselben effektvollen Harmonien und die ihm eigenthümliche originelle Instrumentirung. Hier auch waltet neben dem kühnsten Flug der Fantasie die Anordnung der ruhigsten Besonnenheit, welche Vereinigung einem Kunstprodukte stets den Stempel der Vollendung aufdrückt. Einen ausführlichern Bericht darüber behalte ich mir vor, vorläufig nur Folgendes. Die Solopartien, den Herren Kammersänger Diedicke (Tenor) und Hofsänger Krüger (Bass), der Demoiselle Emma Schröder (Sopran) und Therese Reil (Alt) anvertraut, wurden gut ausgeführt, so wie auch die stark besetzten Chöre in ihrer grandiosen Kraft wahrhaft majestätisch einherschritten. Ungemeinen Beifall erregte ausser den mächtigen Doppelchören vor allem No. 5 Chor der Engel: Maria u. s. w., No. 13 Chor: Ehre sei Gott u s. w., No. 15 Chor der Magier: Ist es Wahrheit, ist es Traum? u. s. w. von wunderbarer Schönheit, und No. 16: Terzett der Weisen aus dem Morgenlande: „Wir bringen Dir der Ehrfurcht Gabe“ u. s. w., ein meisterhaft durchgeführter dreistimmiger Satz. Die Aufführung war gelungen zu nennen, und tief ergriffen von der Gewalt und Lieblichkeit der Töne, die der Meister neuerdings hervorzuzaubern gewusst hatte, kehrte jedweder der Zuhörer heim.

Wahrlich nicht genug zu bewundern ist die Beharrlichkeit, mit welcher unser wackerer Fr. Schneider so unverdrossen die Bahn verfolgt, die er einmal betreten; ja die Beharrlichkeit nicht sowohl als der Muth, könnte man sagen. Denn Muth gehört dazu, sein ganzes Leben und Wirken einem Zweige der Kunst zu widmen, der dem Pfleger zwar des grünenden Lorbeers die Fülle reicht, ihm aber doch die Blumen versagt, die dem Künstler so nothwendig sind, sollen ihm anders die Sorgen des alltäglichen Lebens seinen Genius nicht verhüllen, soll er anders mit stets regem Eifer und neuer Lust freudig an's Werk gehen und, fürder schreitend, nimmer erkalten.

Diese Blumen heissen Anerkennung, Auszeichnung. Sie treiben herrliche Früchte und bringen den Saamen zu manchem Grossen, das aber nicht zur Reife kommen kann, wenn sie, wie in Deutschland leider nur zu gewöhnlich, erst auf den Gräbern der Künstler blühen. Doch auch hiervon ein andermal.

Mag immerhin das Oratorium eine viel weniger dankbare also auch weniger erfreuliche Gattung sein als die dramatische Musik, wozu noch der Zeitgeschmack wesentlich beiträgt; mögen immerhin deutsche Städte und deutsche Fakultäten unter dem Vorwande, Bestrebungen für deutsche Kunst zu belohnen, Ausländern Denkmünzen und Pergamente überreichen, grösser noch und erhebender muss das Gefühl sein, als fast einzige Stütze der sinkenden Kirchenmusik und als einer der wenigen Repräsentanten vaterländischer Kunst allgemein genannt, geachtet und verehrt zu werden. Und somit kann dem wahrhaft deutschen Meister, der ein Weltgericht und einen Pharao schuf, der schönste Lohn nicht ausbleiben. Er findet ihn in der Weihe selbst seiner Kunst, im eigenen Bewusstsein, in der innigen Verehrung der besten unter seinen Zeitgenossen, in der Liebe eines Fürsten endlich, der durch die Stellung, die er ihm gab und die unumschränkte Freiheit, mit der er ihm in Angelegenheiten seines Faches schalten und walten lässt, die deutsche Kunst mehr fördert,

ja im Verhältniss bei weitem mehr dafür thut, als mancher mächtige Herrscher durch den Aufwand der bedeutendsten Mittel!

Notizen.

(Theodor Labarre.) So heisst ein junger französischer Virtuos, der sich bereits den Ruhm des ersten Harfenspielers erworben hat und bald auch eine ehrenvolle Stelle unter Frankreichs bessern Komponisten einnehmen wird. Er ist gegenwärtig nach Italien gereist, von wo er die Einladung erhalten haben soll, für eines der grössern Theater eine Oper zu schreiben. Man bedauert, dass die Direktoren der Opéra-Comique sich nicht bemüht haben, eine früher von ihm komponirte Oper in drei Akten auf die Bühne zu bringen, von der einzelne Stücke in den Salons den lebhaftesten Applaus erregten. —

(Aus Paris.) Wie reich die Saison auch an Opern scheint, so arm ist sie dagegen an Konzerten. Das erste gab am 15. December der Violon Solo des italienischen Theaters in London, Herr Oury, im Saale des Herrn Diez, das sich, eben weil es das erste war, eines sehr zahlreichen Publikums erfreute und besonders von den vielen in Paris ansässigen Engländern, die ihren talentvollen Landsmann zu bewundern kamen, stark besucht war. Die Namen der mitwirkenden Künstler, wie List, Dabadie, Dupont, Panseron und Madame Dabadie waren ausserdem geeignet diesem Konzert eine Beziehungskraft zu geben. Das Konzert wurde mit einem Trio aus Joseph (in Egypten) eröffnet, welches Dabadie, Dupont und Madame Dabadie mit vielem Beifall sangen. In einem Duo aus „Wilhelm Tell“ gefiel Dupont weniger, weil die Tenorpartie für ihn durchgängig zu hoch gesetzt ist, dagegen revanchirte er sich in dem Trio aus Graf Ory, welches er mit Madame Dabadie und seiner Schwester Mlle. Leroux trefflich vortrug. Unter den Vocalpartieen verdient noch eine Arie aus Moses Erwähnung, in welcher Madame Dabadie die ganze Stärke ihres Talents entfaltete. Die Instrumentalpartieen wurden durch den Konzertgeber Hrn. Oury und Hrn. List ausgeführt. Eine Variation in E von Hrn. v. Beriot (ein noch nicht edirtes Stück) gab dem Erstern Gelegenheit, die ausgezeichnete Fertigkeit, die er auf seinem Instrument besitzt, zu zeigen. Eben so entwickelte er in einer Schweizerarie von Lafont Originalität und Anmuth. Weniger, als diese beiden Solos, wurde sein Duo mit Hrn. List für beifallswerth gehalten.

(Faust in Hamburg.) Am 11. Dezember wurde Spohrs „Faust“ zum Erstenmal auf dem Hamburgischen Stadttheater gegeben. Die Hauptpartien waren den vorzüglichsten hiesigen Künstlern anvertraut. Mad. Kraus-Wranitzky als Kunigunde, Herr Cornet als Faust, Herr Albert als Hugo, Herr Woltereck als Mephistopheles und Dem. Schröder als Röschen trugen zur Vollkommenheit der Darstellung dieses gehaltvollen Kunstwerkes das Ihrige bei. —

(Aus Neapel.) Die berühmte und gefeierte Madame Mainvielle-Fodor ist durch den einstimmigen Wunsch aller Kunstfreunde wieder hieher zurückberufen worden. Sie wird zuerst auf dem Theater del Fondo, im „Barbier von Sevilla“ auftreten, sodann auf dem Theater von Saint-Charles in der Rolle der Semiramis; zum zweiten Mal erwartet man sie auf dem Theater del Fondo in „le Nozze di Figaro,“ und auf dem grossen Theater im Otello. —

(Neue Opern.) „Jane Shore,“ eine neue Oper von Conti, die auf dem Theater der Scala in Mailand kürzlich gegeben worden, hat kein besondres Glück gemacht. Die Musik soll aus der Schule Zingarelli's sein. — Bellini, der bekannte Komponist des „Pirata“ und der „Straniera,“ wird in Paris erwartet, wo er die Einladung erhalten hat, eine neue Oper zu komponiren. —

Nekrolog.

Am 5. Januar d. J. verschied in Krakau der treffliche Violin-Virtuos Freiherr Sigismund von Praun in Folge einer Lungenentzündung und hinzugetretener Brustwassersucht. — Den 1. Juni 1811 geboren, ausgerüstet mit den mannigfachsten Talenten, durch deren Ausbildung er in dem zartesten Alter schon in der Kunst des Violinspiels, der Malerei und der Zeichnenkunst, so wie durch eine wissenschaftliche Bildung die Bewunderung und Anerkennung höchster Personen genoss, entriss ihn gerade in dem Augenblick, wo er, in das Jünglingsalter getreten, mit ganzer Kraft wirken wollte, der Tod.

Die Kunst verliert in ihm einen ihrer herrlichsten Jünger, die bürgerliche Gesellschaft einen wackern, trefflichen Mann, und seine Freunde einen treuen, durch das edelste Gemüth ausgezeichneten Freund. Ihm ist wohl; denn er ist bei den Engeln! Sein Andenken wird im Herzen seiner Freunde fortleben, nie erlöschen!

H. Panofka.

Berlin, am 19. Jan. 1830.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Prospektus, Ernst Fleischers neue Ausgabe des Shakspeare betreffend.)

THE

PLAYS AND POEMS

OF

WILLIAM SHAKSPEARE,

ACCURATELY PRINTED FROM THE TEXT OF THE CORRECTED COPIES,

LEFT BY THE LATE

SAMUEL JOHNSON, GEORGE STEEVENS, ISAAC REED,

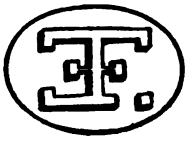
AND EDMOND MALONE.

WITH NOTES,

CRITICAL, HISTORICAL, AND EXPLANATORY,
SELECTED FROM THE MOST EMINENT COMMENTATORS;
MR. MALONE'S VARIOUS READINGS;
DR. JOHNSON'S PREFACE;
A LIFE OF THE POET, BY ALEX. CHALMERS;
SHAKSPEARE'S WILL, WITH HIS AUTOGRAPH, FROM THE ORIGINAL;
A CHRONOLOGY OF HIS PLAYS;
A LIST OF THE REMARKABLE EDITIONS OF HIS WORKS;
AN INQUIRY INTO THE PLAYS ASCRIBED TO HIM;
SOME ACCOUNT OF HIS VARIOUS PORTRAITS,
AND
A COPIOUS GLOSSARY.

TO WHICH WILL BE ADDED:

A SUPPLEMENT, BY LEWIS TIECK, ESQ.



A NEW EDITION, IN ONE VOLUME.

WITH THE ALTO-RELIEVO IN THE FRONT OF THE SHAKSPEARE GALLERY (PALL-MALL, LONDON), REPRESENTING SHAKSPEARE SEATED BETWEEN THE DRAMATIC MUSE AND THE GENIUS OF PAINTING: ENGRAVED BY A CELEBRATED ARTIST.

LEIPSIC:
PUBLISHED BY ERNEST FLEISCHER.
(No. 626, New-Market.)
1830.

ja im
als ma
wand

(T
französ
des ers
auch
bessern
gegenw
Einlad
grösser
bedaue
sich ni
kompo
zu bri
Salons
(A
an Ope
zerten.
Violon
Herr O
eben w
Publiku
in Pari
vollen
besucht
ler, wi
und Ma
net dies
Das Ko
(in Egy
und Ma
In eine
wenige
gig zu
sich in
Madam
Leroux
tieen
wähnut
Stärke
talparti
Oury
in E v
Stück)
zeichne
besitzt,
einer S
Anmut
sein Dr
(F
wurde
Hambu
partien

Red

PROSPECTUS.

PRAENUMERATIONS-ERÖFFNUNG

VON

ERNST FLEISCHER IN LEIPZIG.

(Neuer Neu-Markt, No. 626.)

Als MDCXXIII, sieben Jahre nach dem Tode des "Sweet Swan of Avon", wie der Brite gern im nationalen Liebesstolze seinen grossen Barden von Stratford nennen mag, der erste gesammelte Abdruck von Shakspeare's Dramen in einem Foliobande, durch *John Heminge* und *Henry Condell* ausgefertigt, in London an das Licht trat, war man wohl noch sehr weit entfernt, die zahllose Sprossenschaft dieser Ur-Edition zu ahnen, welche, gleich einer endlos wachsenden Lawine, sich in unübersehbaren Massen nach allen Weltgegenden verbreitete, und zugleich in Uebersetzungen, mehr oder weniger, das Eigenthum der übrigen gebildeten Sprachen unseres Erdtheils wurde. Noch unermesslicher thürmt sich der kritische Koloss, welcher über diesen Dichter zur Monografie von einem Umfange heranwuchs, wie es in ihrer Art kein zweites Beispiel giebt. Die neueren Kommentatoren, besonders in England selbst, haben daher meistens nur die Absicht an den Tag gelegt, durch Sichtung dieses Stimmenheeres und Kritik der Kritiken, einige Anschaulichkeit in das Chaos des Vorhandenen zu bringen, und, Gediegenes vom Mittelgute und Schlechtem sondernd, diese zerstreuten Ergebnisse zu prüfen, zu ordnen und zu beleuchten. Unter den verschiedenen Ausgaben, die neuerdings von dort hervorgingen, hat die *Chalmers*'sche Besorgung der "Dramatic Works," sowohl von Seiten ihrer Reichhaltigkeit des Apparates, als auch hinsichtlich der strengsten Berichtigung der Lesarten, den Vorrang behauptet, und sich durch letztere, für die kommenden Abdrücke des Textes, noch insbesondere das unschätzbare Verdienst einer zuverlässigen Autorität erworben. Bei dem wachsenden Verständnisse der Originalsprache ist auch das Ausland berechtigt, seinen unmittelbaren Antheil an Shakspeare's hohen Dichtungen zu fordern, weshalb das Bedürfniss einer klassisch geordneten Ausgabe, nach dem neuesten Standpunkte der englischen Kritik, sich für den Kontinent um so dringender ausspricht. Dieser Zweck wird gegenwärtiges Unternehmen hinlänglich rechtfertigen, und hat mich um so mehr bestimmt, dasselbe, im Vergleiche zu meiner früheren Ausgabe des Shakspeare (*Leipsic*, 1824), einem sehr erweiterten Plane zu unterwerfen. Durch die Ausführlichkeit des vorstehenden Titels giebt sich bereits eine Uebersicht des gesammten Materiales kund; es ist darin zunächst Bürgschaft und Gewährleistung für die Gediegenheit der Quellen begründet. — Zwölf Abtheilungen umfassen den Inhalt nach folgender Ordnung:

I. Frontispiece (*facing the title-page*): The Alto-Relievo in the Front of the Shakspeare Gallery (*Pall-Mall, London*), representing Shakspeare seated between the Dramatic Muse and the Genius of Painting: engraved by a celebrated Artist. — ☞ Dieses edelgedachte kolossale Monument, welches den grossen Welt- und Seelenmaler in ganzer Gestalt, auf einem Felsen ruhend, von der dramatischen Muse und dem Genius der Malerei umgeben, idealisch gruppirt erscheinen lässt, wird nach einer trefflichen Original-Zeichnung meisterhaft auf Kupfer übertragen, und es ist in jeder Hinsicht ein wahres Kunstblatt zu erwarten. —

II. Dr. Johnson's Preface. — ☞ Diese berühmte Vorrede bildet in sich eine klassische Abhandlung über *Shakspeare*; selbst *Pope's* ähnliche Arbeit erscheint dagegen nur als ein kurzes Fragment. —

III. A Life of the Poet, by Alex. Chalmers. — ☞ Eine Lebensbeschreibung des Dichters, welche sämmtliche biografische Quellen mit kritischem Geiste ordnet und erschöpft. —

IV. Shakspeare's Will, with his Autograph, from the Original. — ☞ *Shakspeare's* Testament nebst dem *Fac-simile* seiner Handschrift, entnommen von dem Dokument in der *Office of the Prerogative Court of Canterbury*. —

V. A Chronology of his Plays. — ☞ Mit Hinweisung der Jahre, welchen diese Stücke ihre Entstehung verdanken, werden die chronologischen Daten, nach den Annahmen eines *Malone*, *Chalmers* und *Drake*, vergleichend zusammengestellt. —

VI. A List of the remarkable Editions of his Works. — ☞ Eine kritische Uebersicht der wichtigsten Ausgaben seiner Werke nach *Harness*, mit Benutzung von *Wilson's Shakspeariana*. —

VII. An Inquiry into the Plays ascribed to him. — ☞ Verschiedene, *Shakspeare* zugeschriebene, aber für dessen Autorschaft höchst zweifelhafte Stücke, welche unter der Benennung: "*Spurious Plays*" fortwährend Epoche machen und ein Gegenstand des kritischen Zwistes sind, werden hier von *Harness* beleuchtet. —

VIII. Some Account of his various Portraits. — ☞ Eine Untersuchung über die ältesten Original-Bildnisse *Shakspeare's*, mit vorzüglicher Berücksichtigung auf *Boaden's* verdienstliche Abhandlung. —

IX. **PLAYS:**

ARGUMENTS *PREFIXED.*

1. Tempest.
2. Two Gentlemen of Verona.
3. Merry Wives of Windsor.
4. Twelfth Night: or, What You Will.
5. Measure for Measure.
6. Much Ado about Nothing.
7. Midsummer-Night's Dream.
8. Love's Labour's Lost.
9. Merchant of Venice.
10. As You Like It.
11. All's Well that Ends Well.
12. Taming of the Shrew.
13. Winter's Tale.
14. Comedy of Errors.
15. Macbeth.
16. King John.
17. King Richard II.
18. King Henry IV. Part I.
19. King Henry IV. Part II.
20. King Henry V.
21. King Henry VI. Part I.
22. King Henry VI. Part II.
23. King Henry VI. Part III.
24. King Richard III.
25. King Henry VIII.
26. Troilus and Cressida.
27. Timon of Athens.
28. Coriolanus.
29. Julius Caesar.
30. Antony and Cleopatra.
31. Cymbeline.
32. Titus Andronicus.
33. Pericles, Prince of Tyre.
34. King Lear.
35. Romeo and Juliet.
36. Hamlet, Prince of Denmark.
37. Othello, the Moor of Venice.

X. **MISCELLANEOUS POEMS:** 1. Venus and Adonis. — 2. Tarquin and Lucrece. — 3. Sonnets (154). — 4. The Passionate Pilgrim. — 5. A Lover's Complaint. —

XI. Notes, critical, historical, and explanatory, selected from the most eminent Commentators; and Mr. Malone's various Readings. — ☞ Eine Zusammenstellung historisch-kritischer Sach- und Worterklärungen, nebst den Varianten der vornehmsten Ausleger. —

XII. A copious Glossary. — ☞ Dieses vollständige Glossar der *Shakspeare*'schen Sprache, verfasst von dem scharfsinnigen *Chalmers*, liefert in alfabetischer Ordnung, unter Hindeutung des Standortes, die einen jeden dunkeln Ausdruck treffende Erläuterung. —

Auf den Titel eines "Thesaurus Shakspearianus" dürfte gegenwärtige Ausgabe wohl die gültigsten Ansprüche machen, da *Shakspeare's* sämmtliche Werke in so reicher Vereinigung mit den wichtigsten Kritiken, selbst unter den zahllosen britischen Handausgaben, noch nicht existiren, und dieser Original-Abdruck, als einzig und eigenthümlich, sich durch seine Vorzüge behaupten soll. — Unter der strengsten Leitung einer kritischen Korrektur wird der Druck mit neuen englischen Lettern, welche für diesen Zweck besonders gegossen sind, auf dem feinsten Patent-Velin-Papiere vollzogen, und hierbei ein so hoher Grad des deutschen Kunstfleisses in Anspruch genommen, um diese Leistung unserer Pressen den Prachterzeugnissen von London und Paris unbedingt gleichzustellen. Die hier beigefügten Titel- und Text-Proben werden für alle Sachverständigen und kompetenten Bekenner des guten Geschmacks einen Beweis dieser Zusicherung verbürgen, und den vaterländischen Bestrebungen, die sich von der Zinsbarkeit des Auslandes in allen Theilen der Künste und des Wissens immer mehr zu befreien suchen, gerechte Anerkennung verschaffen. — Nach dieser Gestaltung des Formates und des Druckes füllt der gesammte Inhalt Einen stattlichen Imperial-Oktav-Band von 850 bis 900 Seiten, welcher in zwei kartonnirten Lieferungen, die erste Abtheilung Anfang *Februar's*, der Schluss im *Juni* 1830 erscheint.

Die Bedingungen der hiernit eröffneten *Pränumeration* sind folgende:

I. Der *Pränumerations-Preis* (die *Voraus-Zahlung*, mit dem Vorzuge der ersten Abdrücke des Titelkupfers) beträgt 3 Rthlr. 16 Gr. Conv. M. oder 6 Fl. 36 Kr. Rhein., und wird von jetzt an in allen soliden Buchhandlungen Deutschlands und der Nachbarstaaten angenommen. — Mit dem Erscheinen des Werkes erlischt dieser Pränumerations-Preis, und es tritt

II. Der *Subscriptions-Preis* (die *Unterzeichnung*) von 4 Rthlr. 16 Gr. Conv. M. oder 8 Fl. 24 Kr. Rhein. ein.

III. Der künftige *Laden-Preis* ist auf 6 Rthlr. 16 Gr. Conv. M. oder 12 Fl. Rhein. fixirt.

☞ Diese vorstehenden Preise betreffen das vollständige Werk. — Behufs eines Pränume-

ranten-Verzeichnisses werden die Interessenten ersucht, eine lesbare Anzeige der Namen, Charaktere und Wohnörter in den resp. Buchhandlungen zu hinterlassen. —

☞ Bei einer näheren Zerfällung des obigen *Pränumerations-Preises* zeigt es sich, dass im Durchschnitt jedes einzelne Stück von Shakspeare's fünfaktigen Dramen nur *Einen* und *Einen halben Groschen* gerechnet sei, und mithin bei dieser Prachtausgabe eine Billigkeit des Preises eintrete, welche selbst die scheinbare Wohlfeilheit der meisten *Taschen-Ausgaben*, mit denen übrigens ein solches Unternehmen nicht die geringste Gemeinschaft hat, bei weitem hinter sich lässt. Es sind in diesem Einen Bande gleichsam einige vierzig Werke zu Einem verbunden, deren jedes einzelne, nach den gewöhnlichen Bücherpreisen und bei ähnlicher Ausstattung, mindestens *Einen Thaler*, also ungefähr das Vierzehnfache kosten würde. Meine Ausgabe des Calderon por Keil, welche in vier schönen und sehr lesbaren Bänden 108 starke Theaterstücke umfasst, und ähnliche Gegenstände meines Verlages, haben hiervon schon entsprechende Belege beigebracht.

In jeder Hinsicht werden die besten Kräfte aufgeboten, um etwas, seinem wichtigen Gegenstande eben so angemessen gediegen Würdiges als ausgezeichnet Prachtvolles in dieser sorgsam gepflegten Ausgabe herzustellen; aber dennoch tritt dabei eine Billigkeit der Anschaffung ein, wie es mir, nach Beweisen meiner zeitherigen Produkte der klassischen Fremdliteratur (der im In- und Auslande vortheilhaft bekannten kritischen Abdrücke des Calderon, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Shakspeare, Milton, Sheridan, Moore, Cowper, der Arabian Nights, des Teatro Italiano, von Walker's Dictionary, &c., denen sich zunächst Retzsch's Outlines to Shakspeare, Thompson's Illustrations, The Mirror, Arrowsmith's American Atlas und ähnliche Werke anschlossen) nur durch ausgebreitete Geschäftsverbindungen und einen günstigen Ruf, welchen meine Unternehmungen sich allgemein begründet und erhalten haben, ausführbar ist.

An die Interessenten dieser neuen Gesammtausgabe der Shakspeare'schen Werke wird hiermit noch schliesslich die vorläufige Bemerkung gerichtet, dass unmittelbar nach jener Beendigung ein höchst wichtiger Nachtrag, unter dem Titel:

S H A K S P E A R I A N A.

A SUPPLEMENT

TO

SHAKSPEARE'S DRAMATIC WORKS;

CONTAINING A SERIES OF THOSE COMMONLY CALLED "OLD PLAYS" WHICH, ACCORDING TO THE OPINIONS OF THE HIGHER CRITICS, ARE TO BE ATTRIBUTED TO THIS EMINENT GENIUS.

FOR THE FIRST TIME COMPLETELY ARRANGED, CRITICALLY EXPLAINED, AND ENRICHED WITH SEVERAL PLAYS NEVER BEFORE PRINTED;

BY

LEWIS TIECK, ESQ.

IMPERIAL 8vo.

im Druck und Format gänzlich derselben entsprechend, und zu einem *höchst mässigen* Preise für die jetzigen *Pränumeranten*, folgen soll. In diesem Supplement stellt der berühmte Kritiker, Herr Hofrath Dr. Ludwig Tieck, diejenigen der sogenannten alt-englischen Dramen oder merkwürdigen und seltenen alten Schauspiele auf, welche theils zum Verständnisse des grossen Dichters dienen, theils unter seiner Mitwirkung entstanden, und theils als Jugendarbeiten von ihm selbst zu betrachten sind. Kritische Anmerkungen und eine historische Einleitung begleiten diese interessante, an sich völlig neue, Erscheinung, der selbst England mit den gespanntesten Erwartungen entgegen sieht. —

Leipzig, November, 1829.

Ernst Fleischer.

P. S. Ungeachtet der eben so hämischen als sinnlosen Anfechtung Eines sogenannten Rezensenten und verkappten Kritikasters fahre ich fort, die literarischen Schätze des Auslandes durch sorgfältige und zugängliche Ausgaben zu verbreiten, und werde zunächst die Werke des Cervantes, Boiardo, Boccaccio, Buonarroti, Tassoni, und die Obras sueltas des Lope de Vega in den Original-Sprachen folgen lassen. Nach der wahrhaft böotischen Annahme jenes Unbekannten gehören neue berichtigte Abdrücke eines Calderon, Shakspeare, Dante und anderer Koryphäen der Literaturen Spaniens, Englands und Italiens zu den entbehrlichen Erscheinungen. Um konsequent zu sein, müsste derselbe mit gleichem Rechte die Verbreitung eines Sophokles, Homer, Virgil zu verdammen wagen, da jene Heroen der neueren Zeiten, in den Reichen ihrer Sprachen, denselben Rang behaupten, wie diese klassischen Helden der alten Literaturen von Athen und Rom. Auch zur Ehre unserer schönen Künste wäre es ja wohl wünschenswerth, dass ein Schiller, Göthe, Herder u. A. bald im deutschen Originale, statt in meistens verstümmelten Uebersetzungen, vom Auslande gelesen würden. —

E. F.

DR. JOHNSON'S PREFACE.

SHAKSPEARE is above all writers, at least above all modern writers, the poet of nature; the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life. His characters are not modified by the customs of particular places, unpractised by the rest of the world; by the peculiarities of studies or professions, which can operate but upon small numbers; or by the accidents of transient fashions or temporary opinions: they are the genuine progeny of common humanity, such as the world will always supply, and observation will always find. His persons act and speak by the influence of those general passions and principles by which all minds are agitated, and the whole system of life is continued in motion. In the writings of other poets a character is too often an individual; in those of Shakspeare it is commonly a species.

It is from this wide extension of design that so much instruction is derived. It is this which fills the plays of Shakspeare with practical axioms and domestic wisdom. It was said of Euripides, that every verse was a precept; and it may be said of Shakspeare, that

THE LIFE OF SHAKSPEARE.

WILLIAM SHAKSPEARE was born at Stratford-upon-Avon, in Warwickshire, on the 23d day of April, 1564. Of the rank of his family it is not easy to form an opinion. Mr. Rowe says, that according to the register and certain public writings relating to Stratford, his ancestors were "of good figure and fashion" in that town, and are mentioned as "gentlemen"; but the result of the late as well as early inquiries made by Mr. Malone is, that the epithet *gentleman* was first applied to the poet, and even to him at a late period of his life. Mr. Malone's inclination to elevate Shakspeare's family cannot be doubted; yet he is obliged to confess that, after thirty years' labour, he could find no evidence to support it.

His father, John Shakspeare, according to Mr. Malone's conjecture, was born in or before the year 1530. John Shakspeare was not originally of Stratford, but, perhaps, says Mr. Malone, of Snitterfield, which is but three miles from Stratford. He came to Stratford not very long after the year 1550. Former accounts have reported him to have been a

NOTES.

I. = 1:) i. e. when the storm is over[= 2:) "ere the set of sun." MALONE. = 3:) — *Graymalkin!*] To understand this passage, we should suppose one familiar calling with the voice of a cat, and another with the croaking of a toad, which in the north is called *paddock*. = 4:) *Fair is foul, and foul is fair:*] I believe the meaning is, that *to us*, perverse and malignant as we are, *fair is foul, and foul is fair*. JOHNSON. = 5:) "Doubtful" — MALONE. = 6:) — to *that*, &c.] i. e. *in addition* to that, or, to that end. = 7:) *Of* Kernes *and* Gallowglasses *is supplied:*] Kernes *and* Gallowglasses are light and heavy armed foot, "Hinc conjecturae vigorem etiam adjiciunt arma quaedam Hibernica, Gallicis antiquis similia, jacula nimirum peditum levis armaturae quos, *Kernos* vocant, nec non secures et loricae ferreae peditum illorum gravioris armaturae, quos *Galloglassios* appellant." *Waraei Antiq. Hiber.* cap. vi. = 8:) *And fortune, on his damned* quarrel —] *Quarrel* was formerly used for *cause*, or for *the occasion of a quarrel*, and is to be found in that sense in Holinshed's account of the story of Macbeth, who, upon the creation of the Prince of Cumberland, thought, says the historian, that he had *a just quarrel* to endeavour after the crown. The sense therefore is, *Fortune smiling on his execrable cause, &c.* JOHNSON. = 9:) *As whence the sun 'gins his reflexion* —] The thought is expressed with some obscurity, but the plain meaning is this: *As the same quarter, whence the blessing of day-light arises, sometimes sends us, by a dreadful reverse, the calamities of storms and tempests; so the glorious event of Macbeth's victory, which promised us the comforts of peace, was immediately succeeded by the alarming news of the Norweyan invasion.* = 10:) — flout *the sky*,] The banners may be poetically described as waving in *mockery* or *defiance* of the sky. The sense of the passage, however, collectively taken, is this: *Where the triumphant flutter of the Norweyan standards ventilates or cools the soldiers who had been heated through their efforts to secure such numerous trophies of victory.*

GLOSSARY.

Sacred, accursed, xxxii. 698.
Sacrificial, worshipping, xxvii. 588.
Sad, grave or serious, ii. 38. vi. 115. 139. xiii. 225.
Sadly, seriously, xix. 376.
Sadness, seriousness, xxiii. 468.
Safe, to render safe, xxx. 645.
Sagg or *swagg*, to sink down, xv. 321.
Salt, tears, xxxiv. 746.
Sanded, of a sandy colour, vii. 128.
Satisfy, rest with satisfaction, v. 94.
Savage, sylvan, uncultivated, wild, xx. 411.
Savageness, wildness, xxxvi. 801.
Saucy, lascivious, xi. 209.
Saw, anciently, not a proverb, but the whole tenor of any discourse, viii. 157.
Say, silk, xxii. 453.
Say, a sample, a taste or relish, xxxiv. 749.
Scaffoldage, the gallery part of the theatre, xxvi. 558.
Scald, a word of contempt, poor, filthy, xxx. 647.
Scale, to disperse, to put to flight, xxvi. 562. xxviii. 598.
Scaled, over-reached, v. 102.
Scaling, weighing, xxviii. 602.
Scall, an old word of reproach, iii. 59.
Scamble, to scramble, vi. 123. xvi. 317.
Scan, to examine nicely, xv. 293.
Scant, to be deficient in, to contract, xxxiv. 745.
Scantling, measure, proportion, xxvi. 558.
Scapes of wit, sallies, irregularities, v. 94.
Scared, frightened, xxviii. 601.
Scarfed, decorated with flags, ix. 162.
Scath, destruction, harm, xvi. 317. xxii. 456.
Scathful, mischievous, destructive, iv. 72.

XV.

MACBETH.

PERSONS REPRESENTED.

DUNCAN, *King of* Scotland:
MALCOLM, DONALBAIN, *his Sons.*
MACBETH, BANQUO, *Generals of the King's Army.*
MACDUFF, LENOX, ROSSE, MENTETH, ANGUS, CATHNESS, *Noblemen of* Scotland.
FLEANCE, *Son to* Banquo.
SIWARD, *Earl of* Northumberland, *General of the* English *Forces:*
Young SIWARD, *his Son.*
SEYTON, *an Officer attending on* Macbeth.
Son *to* Macduff.
An English Doctor. A Scotch Doctor.
A Soldier. A Porter. An old Man.
LADY MACBETH.
LADY MACDUFF.
Gentlewoman *attending on* Lady Macbeth.
HECATE, *and three* Witches.
Lords, Gentlemen, Officers, Soldiers, Murderers, Attendants, *and* Messengers.
The Ghost *of* Banquo, *and several other* Apparitions.

SCENE — *in the End of the fourth Act, lies in* England; *through the rest of the Play, in* Scotland; *and, chiefly, at* Macbeth's *Castle.*

ACT I.

SCENE I. *An open Place.*

Thunder and Lightning. Enter three Witches.

1 *Witch.* WHEN shall we three meet again,
In thunder, lightning, or in rain?
2 *Witch.* When the hurlyburly's done, [1])
When the battle's lost and won:
3 *Witch.* That will be ere set of sun. [2])
1 *Witch.* Where the place?
2 *Witch.* Upon the heath:
3 *Witch.* There to meet with Macbeth.
1 *Witch.* I come, Graymalkin! [3])
All. Paddock calls: — Anon. —
Fair is foul, and foul is fair: [4])
Hover through the fog and filthy air.
[Witches *vanish.*

SCENE II. *A Camp near* Fores.

Alarum within. Enter King DUNCAN, MALCOLM, DONALBAIN, LENOX, *with* Attendants, *meeting a bleeding* Soldier.

Dun. What bloody man is that? He can report,
As seemeth by his plight, of the revolt
The newest state.
Mal. This is the sergeant,
Who, like a good and hardy soldier, fought
'Gainst my captivity: — Hail, brave friend!
Say to the king the knowledge of the broil,
As thou didst leave it.
Sold. Doubtfully [5]) it stood;
As two spent swimmers, that do cling together,
And choke their art. The merciless Macdonwald
(Worthy to be a rebel; for, to that, [6])
The multiplying villainies of nature
Do swarm upon him,) from the western isles
Of Kernes and Gallowglasses is supplied; [7])
And fortune, on his damned quarrel [8]) smiling,
Show'd like a rebel's whore. But all's too weak:
For brave Macbeth, (well he deserves that name,)
Disdaining fortune, with his brandish'd steel,
Which smok'd with bloody execution,
Like valour's minion,
Carv'd out his passage, till he fac'd the slave;
And ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
Till he unseam'd him from the nave to the chaps,
And fix'd his head upon our battlements.
Dun. O, valiant cousin! worthy gentleman!
Sold. As whence the sun 'gins his reflexion [9])
Shipwrecking storms and direful thunders break;
So from that spring, whence comfort seem'd to come,
Discomfort swells. Mark, king of Scotland, mark:
No sooner justice had, with valour arm'd,
Compell'd these skipping Kernes to trust their heels;
But the Norweyan lord, surveying vantage,
With furbish'd arms, and new supplies of men,
Began a fresh assault.
Dun. Dismay'd not this
Our captains, Macbeth and Banquo?
Sold. Yes;
As sparrows, eagles; or the hare, the lion.
If I say sooth, I must report they were
As cannons overcharg'd with double cracks;
So they
Doubly redoubled strokes upon the foe:
Except they meant to bathe in reeking wounds,
Or memorize another Golgotha,
I cannot tell: —
But I am faint, my gashes cry for help.
Dun. So well thy words become thee, as thy wounds;
They smack of honour both: — Go, get him surgeons.
[*Exit* Soldier, *attended.*

Enter ROSSE.

Who comes here?
Mal. The worthy thane of Rosse.
Len. What a haste looks through his eyes! So should he look,
That seems to speak things strange.

Rosse. God save the king!
Dun. Whence cam'st thou, worthy thane?
Rosse. From Fife, great king,
Where the Norweyan banners flout the sky, [10])
And fan our people cold.
Norway himself, with terrible numbers,
Assisted by that most disloyal traitor
The thane of Cawdor, 'gan a dismal conflict:
Till that Bellona's bridegroom, lapp'd in proof, [11])
Confronted him with self-comparisons,
Point against point rebellious, arm 'gainst arm,
Curbing his lavish spirit: And, to conclude,
The victory fell on us; —
Dun. Great happiness!
Rosse. That now
Sweno, the Norways' king, craves composition;
Nor would we deign him burial of his men,
Till he disbursed, at Saint Colmes' inch, [12])
Ten thousand dollars to our general use.
Dun. No more that thane of Cawdor shall deceive
Our bosom interest: — Go, pronounce his death, [13])
And with his former title greet Macbeth.
Rosse. I'll see it done.
Dun. What he hath lost, noble Macbeth hath won.
[*Exeunt.*

Scene III. *A Heath.*

Thunder. Enter the three Witches.

1 *Witch.* Where hast thou been, sister?
2 *Witch.* Killing swine.
3 *Witch.* Sister, where thou?
1 *Witch.* A sailor's wife had chesnuts in her lap,
And mounch'd, and mounch'd, and mounch'd: —
Give me, quoth I:
Aroint thee, witch! [14]) the rump-fed ronyon [15]) cries.
Her husband's to Aleppo gone, master o'the Tiger:
But in a sieve I'll thither sail,
And, like a rat without a tail,
I'll do, I'll do, and I'll do.
2 *Witch.* I'll give thee a wind.
1 *Witch.* Thou art kind.
3 *Witch.* And I another.
1 *Witch.* I myself have all the other;
And the very ports they blow,
All the quarters that they know
I'the shipman's card. [16])
I will drain him dry as hay:
Sleep shall, neither night nor day,
Hang upon his pent-house lid;
He shall live a man forbid: [17])
Weary sev'n-nights, nine times nine,
Shall he dwindle, peak, and pine:
Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-toss'd.
Look what I have.
2 *Witch.* Show me, show me.
1 *Witch.* Here I have a pilot's thumb,
Wreck'd, as homeward he did come. [*Drum within.*
3 *Witch.* A drum, a drum;
Macbeth doth come.
All. The weird sisters, hand in hand, [18])
Posters of the sea and land,
Thus do go about, about;
Thrice to thine, and thrice to mine,
And thrice again, to make up nine:
Peace! the charm's wound up.

Enter Macbeth *and* Banquo.

Macb. So foul and fair a day I have not seen.
Ban. How far is't call'd to Fores? — What are these,
So wither'd, and so wild in their attire;
That look not like the inhabitants o'the earth,
And yet are on't? Live you? or are you aught
That man may question? You seem to understand me,
By each at once her choppy finger laying
Upon her skinny lips: — You should be women,
And yet your beards forbid me to interpret
That you are so.
Macb. Speak, if you can; What are you?
1 *Witch.* All hail, Macbeth! hail to thee, thane of Glamis! [19])
2 *Witch.* All hail, Macbeth! hail to thee, thane of Cawdor! [20])
3 *Witch.* All hail, Macbeth! that shalt be king hereafter.
Ban. Good sir, why do you start; and seem to fear
Things that do sound so fair? — I'the name of truth,
Are ye fantastical, [21]) or that indeed
Which outwardly ye show? My noble partner
You greet with present grace, and great prediction
Of noble having, [22]) and of royal hope,
That he seems wrapt withal; [23]) to me you speak not;
If you can look into the seeds of time,
And say, which grain will grow, and which will not;
Speak then to me, who, neither beg, nor fear,
Your favours, nor your hate.
1 *Witch.* Hail!
2 *Witch.* Hail!
3 *Witch.* Hail!
1 *Witch.* Lesser than Macbeth, and greater.
2 *Witch.* Not so happy, yet much happier.
3 *Witch.* Thou shalt get kings, though thou be none:
So, all hail, Macbeth and Banquo!
1 *Witch.* Banquo, and Macbeth, all hail!
Macb. Stay, you imperfect speakers, tell me more;
By Sinel's death, [24]) I know, I am thane of Glamis;
But how of Cawdor? the thane of Cawdor lives,
A prosperous gentleman; and, to be king,
Stands not within the prospect of belief,
No more than to be Cawdor. Say, from whence
You owe this strange intelligence? or why
Upon this blasted heath you stop our way
With such prophetic greeting? — Speak, I charge you.
[*Witches vanish.*
Ban. The earth hath bubbles, as the water has,
And these are of them: Whither are they vanish'd?
Macb. Into the air: and what seem'd corporal, melted
As breath into the wind. — 'Would they had stayed!
Ban. Were such things here, as we do speak about?
Or have we eaten of the insane root, [25])
That takes the reason prisoner?
Macb. Your children shall be kings.
Ban. You shall be king.
Macb. And thane of Cawdor too; went it not so?
Ban. To the self-same tune, and words. Who's here?

Enter Rosse *and* Angus.

Rosse. The king hath happily receiv'd, Macbeth,
The news of thy success: and when he reads
Thy personal venture in the rebels' fight,
His wonders and his praises do contend,
Which should be thine, or his: Silenc'd with that, [26])
In viewing o'er the rest o'the self-same day,
He finds thee in the stout Norweyan ranks,
Nothing afeard of what thyself didst make,
Strange images of death. As thick as tale, [27])
Came post with post; and every one did bear
Thy praises in his kingdom's great defence,
And pour'd them down before him.
Ang. We are sent,
To give thee, from our royal master, thanks;
To herald [28]) thee into his sight, not pay thee.
Rosse. And, for an earnest of a greater honour,
He bade me, from him, call thee thane of Cawdor:

MISCELLANEOUS POEMS.

VENUS AND ADONIS.

Vilia miretur vulgus, mihi flavus Apollo
Pocula Castalia plena ministrat aqua. — Ovid.

Even as the sun, with purple-colour'd face,
Had ta'en his last leave of the weeping morn,
Rose-cheek'd Adonis hied him to the chase:
Hunting he lov'd, but love he laugh'd to scorn.
Sick-thoughted Venus makes amain unto him,
And like a bold-fac'd suitor 'gins to woo him.

'Thrice fairer than myself!' (thus she began)
'The field's chief flower! sweet above compare!
Stain to all nymphs! more lovely than a man!
More white and red, than doves or roses are!
Nature, that made thee with herself at strife,
Saith, that the world hath ending with thy life.

'Vouchsafe, thou wonder! to alight thy steed,
And rein his proud head to the saddle-bow;
If thou wilt deign this favour, for thy meed
A thousand honey-secrets shalt thou know.
Here come and sit, where serpent never hisses,
And being set, I'll smother thee with kisses.

'And yet not cloy thy lips with loath'd satiety,
But rather famish them amid their plenty,
Making them red and pale with fresh variety,
Ten kisses short as one, one long as twenty:
A summer's day will seem an hour but short,
Being wasted in such time-beguiling sport.'

With this she seizeth on his sweating palm,
The precedent of pith and livelihood,
And, trembling in her passion, calls it balm,
Earth's sovereign salve to do a goddess good.
Being so enrag'd, desire doth lend her force,
Courageously to pluck him from his horse.

Over one arm the lusty courser's rein,
Under the other was the tender boy,
Who blush'd and pouted in a dull disdain,
With leaden appetite, unapt to toy;
She red and hot, as coals of glowing fire,
He red for shame, but frosty in desire.

The studded bridle on a ragged bough
Nimbly she fastens (O how quick is love!)
The steed is stalled up, and even now
To tie the rider she begins to prove:
Backward she push'd him, as she would be thrust,
And govern'd him in strength, though not in lust.

So soon was she along, as he was down,
Each leaning on their elbows and their hips:
Now doth she stroke his cheek, now doth he frown,
And 'gins to chide, but soon she stops his lips:
And kissing speaks, with lustful language broken,
'If thou wilt chide, thy lips shall never open.'

He burns with bashful shame; she, with her tears,
Doth quench the maiden burning of his cheeks:
Then with her windy sighs, and golden hairs,
To fan and blow them dry again she seeks.
He says, she is immodest, blames her 'miss;
What follows more, she murders with a kiss.

Even as an empty eagle, sharp by fast,
Tires with her beak on feathers, flesh, and bone,
Shaking her wings, devouring all in haste,
Till either gorge be stuff'd, or prey be gone:
Even so she kiss'd his brow, his cheek, his chin,
And where she ends, she doth anew begin.

Forc'd to content, but never to obey,
Panting he lies, and breathing in her face:
She feedeth on the steam, as on a prey,
And calls it heavenly moisture, air of grace;
Wishing her cheeks were gardens full of flowers,
So they were dew'd with such distilling showers.

Look how a bird lies tangled in a net,
So fasten'd in her arms Adonis lies;
Pure shame and aw'd resistance made him fret,
Which bred more beauty in his angry eyes:
Rain added to a river, that is rank,
Perforce will force it overflow the bank.

Still she entreats, and prettily entreats,
For to a pretty ear she tunes her tale;
Still he is sullen, still he low'rs and frets,
'Twixt crimson shame, and anger ashy-pale;
Being red, she loves him best; and being white,
Her breast is better'd with a more delight.

Look how he can, she cannot choose but love;
And by her fair immortal hand she swears,
From his soft bosom never to remove,
Till he take truce with her contending tears,
Which long have rain'd, making her cheeks all wet;
And one sweet kiss shall pay this countless debt.

Upon this promise did he raise his chin,
Like a dive-dapper peering through a wave,
Who, being look'd on, ducks as quickly in:
So offers he to give what she did crave;
But when her lips were ready for his pay,
He winks, and turns his lips another way.

Never did passenger, in summer's heat,
More thirst for drink, than she for this good turn:
Her help she sees, but help she cannot get;
She bathes in water, yet in fire must burn.
'Oh pity,' 'gan she cry, 'flint-hearted boy!
'Tis but a kiss I beg, why art thou coy?

'I have been woo'd, as I entreat thee now,
Even by the stern and direful god of war,
Whose sinewy neck in battle ne'er did bow,
Who conquers where he comes, in every jar;
Yet hath he been my captive and my slave,
And begg'd for that which thou unask'd shalt have.

SONNETS.

TO THE ONLY BEGETTER OF THESE ENSUING SONNETS

MR. W. H.

ALL HAPPINESS

AND THAT ETERNITY PROMISED BY OUR EVER-LIVING POET

WISHETH THE

WELL-WISHING ADVENTURER IN SETTING

FORTH. T. T. *

* i. e. THOMAS THORPE, in whose name the Sonnets were first entered in Stationers' Hall.

I.

FROM fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the riper should by time decease,
His tender heir might bear his memory:
But thou, contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.
Thou, that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding.
Pity the world, or else this glutton be,
To eat the world's due, by the grave and thee.

II.

When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, so gaz'd on now,
Will be a tatter'd weed, of small worth held:
Then being ask'd where all thy beauty lies,
Where all the treasure of thy lusty days;
To say, within thine own deep-sunken eyes,
Were an all-eating shame, and thriftless praise.
How much more praise deserv'd thy beauty's use,
If thou could'st answer — *'This fair child of mine*
Shall sum my count, and make my old excuse —'
Proving his beauty by succession thine.
This were to be new-made when thou art old,
And see thy blood warm when thou feel'st it cold.

III.

Look in thy glass, and tell the face thou viewest,
Now is the time that face should form another,
Whose fresh repair if now thou not renewest,
Thou dost beguile the world, unbless some mother.
For where is she so fair, whose un-ear'd womb
Disdains the tillage of thy husbandry?
Or who is he so fond, will be the tomb
Of his self-love, to stop posterity?
Thou art thy mother's glass, and she in thee
Calls back the lovely April of her prime:
So thou through windows of thine age shalt see,
Despite of wrinkles, this thy golden time.
But if thou live, remember'd not to be,
Die single, and thine image dies with thee.

IV.

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank, she lends to those are free.
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?
For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive.
Then how, when nature calls thee to be gone,
What acceptable audit canst thou leave?
Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which, used, lives thy executor to be.

V.

Those hours, that with gentle work did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell,
Will play the tyrants to the very same,
And that unfair, which fairly doth excell;
For never-resting time leads summer on
To hideous winter, and confounds him there;
Sap check'd with frost, and lusty leaves quite gone,
Beauty o'ersnow'd and bareness every where:
Then, were not summer's distillation left,
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it, nor no remembrance what it was.
But flowers distill'd, though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.

VI.

Then let not winter's ragged hand deface
In thee thy summer, ere thou be distill'd:
Make sweet some phial, treasure thou some place
With beauty's treasure, ere it be self-kill'd.
That use is not forbidden usury,
Which happies those that pay the willing loan;
That's for thyself to breed another thee,
Or ten times happier, be it ten for one;
Ten times thyself were happier than thou art,
If ten of thine ten times refigur'd thee:
Then, what could death do, if thou should'st depart,
Leaving thee living in posterity?
Be not self-will'd, for thou art much too fair
To be death's conquest, and make worms thine heir.

VII.

Lo, in the orient when the gracious light
Lifts up his burning head, each under eye
Doth homage to his new-appearing sight,
Serving with looks his sacred majesty;
And having climb'd the steep-up heavenly hill,
Resembling strong youth in his middle age,
Yet mortal looks adore his beauty still,
Attending on his golden pilgrimage;
But when from high-most pitch, with weary car,
Like feeble age, he reeleth from the day,
The eyes, 'fore duteous, now converted are
From his low tract, and look another way:
So thou, thyself out-going in thy noon,
Unlook'd on diest, unless thou get a son.

VIII.

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.
Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly?
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou should'st bear.
Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire and child and happy mother,
Who all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one,
Sings this to thee, 'thou single wilt prove none.'

IX.

Is it for fear to wet a widow's eye,
That thou consum'st thyself in single life?

IM VERLAGE VON

ERNST FLEISCHER IN LEIPZIG

(Neuer Neumarkt, No. 626.)

ERSCHIENEN BEREITS FOLGENDE WERKE VON, ZU UND UEBER

SHAKSPEARE.

ILLUSTRATIONS

OF

SHAKSPEARE;

COMPRISED IN TWO HUNDRED AND THIRTY

VIGNETTE ENGRAVINGS,

BY THOMPSON,

FROM DESIGNS BY THURSTON:

Adapted to all Editions.

Roy. 8vo. Broschirt. *Ladenpreis:* 2 Thlr.

AN APPENDIX

TO

SHAKSPEARE'S

DRAMATIC WORKS.

Contents:

The Life of the Author, by *Aug. Skottowe*; His Miscellaneous Poems; A critical Glossary, compiled after Nares, Drake, Ayscough, Hazlitt, Douce, and others. With Shakspeare's Portrait taken from the Chandos Picture, and engraved by *C. A. Schwerdgeburth.*

Roy. 8vo. Broschirt. *Subscriptions-Preis:* 1 Thlr. 8 Gr.

THE FIRST EDITION

OF THE TRAGEDY

OF

HAMLET,

BY

WILLIAM SHAKSPEARE.

LONDON: Printed for N. L. (Nicholas Ling) and John Trundell. 1603.

This first Edition verbally reprinted.

8vo. Brochirt. *Ladenpreis:* 12 Gr.

WILLIAM SHAKSPEARE'S Leben, von Aug. Skottowe. Teutsch bearbeitet von Adolf Wagner. Mit Shakspeare's Bildniss. Auch unter dem Titel: Shakspeare's dramatische Werke. Supplementband zu Göschen's Taschenausgabe in 16 Bänden. Taschenformat. Broschirt. *Subscriptions-Preis:* 9 Gr.

PORTRAIT of Shakspeare. From the Chandos Picture. Painter's Name unknown. Engrawed by *C. A. Schwerdgeburth.* Roy. 4to. *Ladenpreis:* 16 Gr.

PORTRAIT of Shakspeare. Engraved by M. Steinla. 4to. *Ladenpreis:* 8 Gr.

PORTRAIT of Shakspeare. Engraved by H. Schmidt. 8vo. *Ladenpreis:* 4 Gr.

UNTER DER PRESSE:

RETZSCH'S Umrisse zu Shakspeare's Hamlet in den Zeugnissen des Auslandes. Eine Zusammenstellung der britischen und französischen Kritiken über dieses Kunstwerk. 8. Geheftet.

SHAKSPEARE'S Sämmtliche Vermischte Gedichte: Venus und Adonis; Tarquin und Lucretia; der Liebenden Klage; den verliebten Pilger, und die Sonetten enthaltend. Im Versmaase des Originals übersetzt von *Karl Richter.* 8. Kartonnirt.

DEDICATED WITH PERMISSION TO HIS MAJESTY KING GEORGE IV.

RETZSCH'S OUTLINES TO SHAKSPEARE.

FIRST SERIES.

HAMLET,

SEVENTEEN PLATES.

GENUINE ORIGINAL EDITION.

AUCH UNTER DEM TITEL:

GALLERIE ZU SHAKSPEARE'S DRAMATISCHEN WERKEN.

IN UMRISSEN,

ERFUNDEN UND GESTOCHEN

VON

MORITZ RETZSCH.

ERSTE LIEFERUNG.

HAMLET,

XVII BLAETTER.

MIT C. A. BOETTIGER'S ANDEUTUNGEN

UND

DEN SCENISCHEN STELLEN DES TEXTES IM ENGLISCHEN ORIGINAL, NEBST DER DEUTSCHEN UND FRANZOESISCHEN UEBERSETZUNG.

HERAUSGEGEBEN

VON

ERNST FLEISCHER.

Gross-imperial 4to. Extra kartonnirt in engl. Linnen-Moirée, mit einer allegorischen Umschlag-Vignette. *Ladenpreis:* 6 Thlr.

LEIPZIG, November, 1829.

ERNST FLEISCHER.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 30. Januar — № 5. — 1830.

Streit der deutschen und italienischen Oper in Dresden.

Durch ganz Deutschland ist jetzt ein Ringen und Streiten des vaterländischen Sinnes gegen die eingedrungene italienische Musik und ihre Schmarotzerpflanze, die neu-französische, rege. Wer den Sinn des Streites recht fasst, den fördert er und der kann wiederum ihn fördern zur erwünschten Schlichtung. Hier wie überall geht die eigentliche Noth nicht von den wahren Gegnern aus, sondern von den unberufenen und unkundigen Einmischern, denen selbst gar nicht um Erkenntniss und Sieg des Rechten, sondern nur schreierisches Bethun und Aufrechthaltung ihrer Privatgelüste zu thun ist. Sie möchten vorerst jedes Wort gegen das Fremde als eine Aeusserung inländischer Missgunst ansehn, ohne zu bedenken, dass kein Volk in der Welt wie das unsrige gegen Fremdes Achtsamkeit, Willfährigkeit und Treue bewiesen hat, dass alle übrigen Völker (Franzosen, Italiener und Engländer zumeist) sich in sich selbst abzuschliessen und zu verschliessen trachten, und das unsrige seine Aufgabe darin erkennt, Alles, was fremde Völker ihm bieten, bereitwillig entgegenzunehmen und zu höherer Vollkommenheit zu erheben. Sie bemerken nicht einmal, wie häufig der Deutsche gerade in den entgegengesetzten Fehler geräth, das Fremde vor dem Eignen zu überschätzen. Nichts scheuen sie dabei mehr, als getreue Untersuchung. Um ihr zu entgehen, möchten sie lieber alle Nationalität in der Kunst ableugnen, und verschanzen sich hinter jenen vagen Phrasen:

Die Kunst sei allen Menschen gemein,
Alle Menschen liebten und hassten, sängen und tanzten,
Die Aufgabe der Kunst sei eben das „Reinmenschliche,“

womit sie ein Wesen bezeichnen, dem alle besondern Züge verwischt, alle Federn, wie dem Hahn des Diogenes, ausgerupft sind. Freilich kommt es ihnen auch nicht darauf an, gelegentlich mit sich selbst in Widerspruch zu gerathen; man beginne nur, ihren Rossini oder Auber strenger zu beleuchten, so haben sie rasch die Einrede zur Hand: man dürfe nicht vergessen, Italiener oder Pariser vor sich zu haben, und nicht Deutsche.

Eine solche Ideenverwirrung reisst sogar die Mehrzahl unsrer Künstler hin, die meist nicht unterrichtet genug sind, um selbständig zu denken; und hindert sie von den eingedrungenen Fremdlingen zu lernen, was diesen, und was ihnen fehlt. Da ist es denn Pflicht und verdienstliche That, dass jeder, der es vermag, sein Licht herzutrage, das hässliche Zwielicht in Tageshelle zu verwandeln.

Vielfach hat dies die Ztg. unternommen; mit wissenschaftlicher Vollständigkeit es darzuthun, ist in der „Kunst des Gesanges“ *) versucht worden. Jetzt erhebt sich in Dresden ein trefflicher Mitstreiter in einer kleinen, höchst anziehenden Brochüre:

Scherz und Ernst — Bemerkungen über Nationalität in der dramatischen Musik, über die Verhältnisse der dresdner deutschen und italienischen Oper u. s. w. von R. O. Spazier.

Dresden ist die letzte deutsche Stadt, die ein besondres italienisches Opern-Institut bisher festgehalten hat. Seit Jahren hat sich bei dem Erblühen der deutschen Oper unter Karl Maria von Weber und Reissiger der Meinungskonflikt dort gesteigert, und immer entschiedner neigt sich der Sieg auf die Seite der Deutschen.

*) Von A. B. Marx, bei Schlesinger herausgegeben.

Hören wir den dortigen wohlunterrichteten und wohlberufenen Sprecher selbst. Die Fragmente, die wir mittheilen, sind es für sich höchst werth, und karakterisiren die vielfach reiche Schrift.

„Schon damals deutete ich an, dass die italische Opernbühne in München zunächst Deutschland verantwortlich sei für die Grösse der Verwirrung jeder musikalisch-dramatischen Ansicht, und Rossinische Afterkunst über unser Vaterland gebracht. Dorthin kam sie zuerst von den Alpen, und nistete sich ein. Dresden wurde er zweite *) unzerstörbare Hauptsitz. Wien folgte nach. Hier wirkte sie am meisten, hier betaumelten sich die Gebildetsten am stärksten; von hier war sie am schwersten wegzubringen; in Dresden nistet sie noch. Die deutschen Opernbühnen nehmen allerdings die Musik aller Völker in sich auf, und beweisen dadurch eben schon, dass sie unter allen die vorzüglichsten, vielseitigsten, wie das Volk selbst bildreichsten und allgemein wirksamsten sind. So hätten wir denn Rossini genug zu hören bekommen. In Berlin, Leipzig, Kassel, Darmstadt, Stuttgardt, überall lernten den neuen Heros die Leute kennen — aber er nahm nur da den Platz ein, der dem originellen Talent nirgend entgeht. Aber er verdrängte die wahre Kunst nicht, nicht die deutsche. Die deutschen Sänger in Berlin wahrten neben Weber ihren unsterblichen Gluck, über den Spontini **) selbst nichts vermochte, und in ihnen eine Mauer gegen jeden ausländischen Sturm; trunken von der Sontag hörte man auf die Milder — schwärmte für die Schechner. Leipzig und Kassel wahrt sich ausser Weber den Spohr, so wie Stuttgardt und Darmstadt. Dort hielt sich, am Anschauen unverdrängter Meisterwerke erstarkt, Kritik wie das Volk vom Taumel frei. Von dort aus ward sein Reich zerstört, thronte niemals, verschwand am Ersten wieder. Nur in Dresden, München, Wien taumelte man in den Kadenzen und dem Lärm, der aus einem Strudel in den andern riss und kaum zur Besinnung kommen liess. Denn der Italiener kann nichts singen als Italienisches, und das Neueste. Da, wo man ihn hören muss, wo er vorzüglich gilt, ist man nur italischer Musik rettungslos anheim gegeben.“

Er erzählt die Aufhebung der münchner italienischen Oper durch den jetzigen König. —

„Der ächt deutsche Fürst, sein Volk am Herzen tragend, in seiner Weise nur lebend, hatte wohl erkannt, wie es selbst im höchsten, ausgebildetsten Sinne, im Dramatischen, eine deutsche Nationalmusik gebe, dass sie allein in den innersten Geistesfiebern des Volkes widerzittere, und allein darum mit mächtiger Gewalt die Ideen und Gefühle anrege, zur Ausbildung und Vollendung bringe, welche die Tonkunst im Menschen zu erregen, zu schaffen vermag; — er erkannte, dass italische Musik aus italischen Kehlen den Sinn des Volkes verführe, betäube — das Angeborne verderbe — und so den wahren Sinn vergrabe, wie in allen Zeiten deutscher Geschichte das gefährliche Zauberland die Völker, wie der Magnet- oder Venusberg in der Sage des Volks, zu sich hinzog, und Tausende in ihm ein schmähliches ruhmloses Grab gefunden.“

Dringend scheint ihm seine Beleuchtung unter andern auch desswegen, weil „der Italiener, seiner Natur nach, besonders aber, wo er im fremden Lande von möglich vorübergehender Modeneigung sn ihm reichen Lohn zieht, keine Intrigue spart, sich dort, so lange es geht, festzuklammern; — gemeine Lobhudler sich durch alle Mittel gewinnt, die, ihn lobend, die Augen des Volkes blenden: die Wahrheit der Thatsachen entstellen; — weil der Deutsche dagegen, schon stets diese verschmähend, solche Lobhudler nicht erkaufen mag, überzeugt auch, dass namentlich, wo er als Emporkömmling im eignen Volke dasteht, blosse unmotivirte Reden seine Sache nur verschlimmern, — weil er aber bessere Männer nicht vermögen kann, und geduldig warten muss, bis von dem

*) Ja; doch war es nichts Neues; seitdem der sächsische Herrscherstamm mit der Erwerbung der polnischen Königskrone zur römisch-katholischen Konfession übergetreten war, wurde kirchliche und weltliche Musik auf italienische Pfade gelenkt. Schon Sebastian Bach fand neben den Italienern und dem italienischen Hasse in Dresden keine bleibende Stätte, und starb als Kantor in Leipzig. M.

**) Nur dass unter seiner General-Musikdirektion die Milder entlassen wurde und die gluckschen Opern nun nicht besetzt werden können. Ob es auf Spontini's Veranlassung, oder Zulassung, oder unvermeidlich geschehen, weiss ich nicht; aber einmal musste erwähnt werden, warum Gluck jetzt ruht. M.

wenigen Stimmen, die darüber gründlich sprechen können und wollen, sich eine für ihn erhebt.“ Das uns wichtigste ist seine Beleuchtung jenes Vorwands: „von der Vaterlandslosigkeit der Musik. Es ist das ein verbreiteter Irrthum, weil etwas halbwahres allerdings darin liegt, und das wieder in andern Sinne, als man glaubt. Die Musik ist in ihren Mitteln, oder als Sprachwerkzeug, nicht auf ein Volk beschränkt; diese sind allen gemein, die Worte oder Töne allen, und was sie ausdrücken sollen, verständlich. Einem englischen Ohre klingt derselbe Ton nicht hoch, der dem Franzosen tief; englische Noten liest der Deutsche eben so, wie die seinigen; eine englische Molltonart klingt in Italien nicht wie Dur; eine Geige in Rom nicht um ein Haar anders als in Berlin; und ein italienischer Trompeter braucht in Deutschland nicht erst einen übersetzenden deutschen Trompeter als Dolmetscher, damit die Leute hörten, was er blasen wolle; letzteres wissen wir namentlich zu gut. Mit der Stimme ist's eben so. In diesem Sinne ist allerdings die Musik für das Gefühl die Weltsprache, welche in andrer Art die Philologen sich aufzufinden bemühen, damit die Leute in der ganzen Welt ohne jedes Bindemittel mit einander verkehren. Aber darin bleibt noch der wesentlichste Unterschied, dass jedes Volk in der Sprache wie in den Tonmitteln eben nicht dasselbe ausdrücken will. Es wäre wahrlich lächerlich, wollte man glauben, nach der Entdeckung und Bildung einer Weltsprache gäbe es keine Nationalliteratur und Eigenthümlichkeit mehr. Man gebe Corneille und Shakespeare und Göthe dieselbe Sprache; jeder wird sowohl einen Cid, Hamlet und Götz, die Siriusweiten so wie im Reiche der Geister von einander abliegen, zur Dichtung sich wählen, und selbst, nähmen alle drei den Tasso, einen, ihrem Lande fremdern Gegenstand, zum Vorwurf, ihre Werke würden sich nicht um ein Haar ähnlicher werden; die Franzosen z. B. würden vor dem Shakespearschen und Götheschen dieselbe Scheu haben in dem Augenblick, wo sie dem Corneille für den seinigen ein Denkmal setzten.

Warum vorzüglich? Der Franzose Tasso wäre der unglückliche Liebhaber, der Göthe's das launische gemüthliche Dichterkind, der Shakespeare's stürbe, von der ganzen Welt erdrückt, am Fusse des Kapitols vor der Krönung. Mit jedem fühlte vorzüglich sein Volk. Dem Franzosen bemitleiden wir, der Engländer schreckt uns, — nur der Deutsche rührte uns. Und waltet in der Poesie nicht der Allen gemeine Verstand, die allen gleich zugängliche Idee wenigstens eben so vor, als das Gefühl? Aber die Musik wurzelt nur in ihm. So lange also als jedes Volk durch Klima, Boden, aus Gewohnheit, aus Umgebung, aus von Vätern durch Geburt fortgesetzte Karakterverschiedenheit Anderes fühlt, so lange ist schon eo ipso eine Nationalmusik vor allen andern Künsten erwiesen, und eine deutsche besonders; denn in Sachen des Gefühls bildet es das nationalste Volk. Man vergleiche nur deshalb, um auf dem kürzesten Wege zur klaren Anschauung darüber zu gelangen, die Volkslieder; man suche deren Eigenthümlichkeiten, halte sie gegen die ausgebildetste dramatische Musik desselben Volkes, jeder Gang, jeder Ton giebt sie wieder; sie ist durch alle Instanzen das weiter ausgeführte Volkslied, das keine absichtliche Anregung fremder Eigenthümlichkeiten verdeckt. Und wie in der Bildung des Volksliedes ein Volk eben am wenigsten von Andern annehmen kann, weil es durchaus nur im Gefühl und im Gemüth wurzelt, und aus dem Bedürfniss der Gegenwart plötzlich, unüberlegt hervorspringt, weil ferner eben nur ein schon ausgebildeter Verstand durch Vergleichen sich zur Nachahmung und Aneignung fremder Individualität anregen, und, gewissermaassen über das eigne Gefühl Herr werdend, dasselbe nach beliebiger Richtung hinzufühlen zwingen kann, — so in der Musik, weil sie dieselbe Quelle mit dem Volksliede hat, weil im Musiker mehr oder weniger der intellektuelle Verstand eine untergeordnete Seelenkraft wird, die ihn mit dem Volk auf ähnliche Stufe stellt, nach jenem mehr oder weniger die Grösse seiner Schöpfungen bestimmt.“ —

Und ferner: „Damit kann jedoch nicht gesagt sein sollen, dass es nicht für den Ausdruck von gewissen Affekten und Situationen, die eben der ganzen Menschheit der Art nach

gemein, und nur dem Grade nach sich verschieden bei den verschiednen Nationen finden, eben so gewisse allgemeine Typen auch in der Musik, wie in der Malerei, wo die Mittel auch dieselben sind, gäbe, die nothwendig überall gleichartiger verkommen müssen. Schreck, Furcht, Zorn, Grauen, Verzweiflung z. B. äussert sich im Leben bei allen Menschen, wohnen sie, wo sie wollen, auf so gleichartige Weise, dass, gesetzt, es würde nicht durch irgend eine momentan verderbte Richtung bei einem Volke, wie in Italien, selbst mit der Kunst frivol gespielt, der Italienen, Franzose und Deutsche an sich diese Affekte auf ziemlich ähnliche Weise in der Musik darstellen wird, und der Unterschied nur in der subjektiven Beschaffenheit des Komponisten nicht als Volks-, sondern als Menschheits-Individuum liegen würde; d. h. in der individuellen Auffassungsgabe, Kenntniss und mehr oder weniger tiefern Beobachtung der allgemeinen Menschen-Natur. Eben so auch in der musikalischen Malerei aller äussern Dinge in der Natur, deren Elemente, das Meer ausgenommen, überall den Menschen in gleicher Art, wenn auch ebenfalls dem Grad nach verschieden, umgeben. Aber doch wird auch hier schon in diesen, allen Völkern gemeinen Beziehungen ein grosser Unterschied in den musikalischen Ganzen zu erkennen sein, als nach dem Karakter und den Umgebungen eines Volkes jene Affekte und diese Naturmalereien nothwendig bald mehr bald weniger, bald öfter bald seltner vorwalten. Dazu kommt drittens endlich noch auch in der dramatischen Musik in's besondere, dass die Individualität des Dichters einen grosen Antheil an dem Karakter der Musik nothwendig haben muss. Man gebe aber nur eben denselben Stoff, der ganz in dem Reiche des Idealen liegen soll, einem deutschen und italienischen Dichter zu behandeln, und man sehe, wie verschieden schon diese Gerippe sein werden."

„Wenn nun diese Karakterverschiedenheit im Allgemeinen zugegeben werden muss, so ist es die natürliche Folge, dass dieselbe Verschiedenheit eben so in der Ausdrucksweise jedes Einzelnen, in den Liedern, Arien, Ensemblestücken, in der Instrumentalbegleitung, ja, wenn auch die einzelnen Instrumente natürlich verschiednen Karakter an sich tragen müssen, in der Wahl derselben sich nachweisen lasse. Nur ein Beispiel, das zugleich in die Augen fallen muss, weil es zwei Musikstücke sind, die zwei ganz gleiche Gegenstände behandeln, und in der Form, im Gange so ähnlich, als eben ein italienisches und deutsches sein können; das Ständchen im Don Juan: „horch auf den Klang," und das Anfangs des „Barbier von Sevilla" Rossini's, eines seiner besten Stücke: ecce ridente il cielo, und zwar das letzte entkleidet von den, dem Rossini besonders eigenthümlichen Schnörkeleien. Beide haben im Gange fast denselben Text; beide weichen auf dieselbe Weise in Tonarten aus, an denselben Stellen; man sollte denken, Rossini habe den Mozart hier gar deutlich im Sinne gehabt. Und doch wie unsäglich verschieden! Man nehme den nackten, ungeschminkten Gedanken des Italieners und den des Deutschen. Wir müssen da bei den Tönen im „auf" und „Klang der Zeit" — fühlen, dass sie weit mehr Gemüth und Seele ausspreche und zum tiefsten Herzen dringende Einfachheit, nach Art unsers Gefühls bei solchen Gelegenheiten: während der Italiener im ersten Gange schon, wo er noch aus voller Brust anhebt, gleich an's Ohr und den Schönheitsinn hin sich richtet, sein Volk dadurch entzückt, uns erheitert, aber kalt lässt; geschweige denn nachher in der fernern Durchführung." —

So spricht ein Mann von Sachkenntniss und redlicher Forschung. Dass selbst dem fähigen Sinn eines für Musik Unausgebildeten eine Ahnung der Wahrheit aufgeht, beweist uns folgende Apologie italienischer Oper vom geistreichen und dichterisch begabten Heine.

— — „Es war ganz Rossinische Weise, wie sie sich im „Barbier von Sevilla" am lieblichsten offenbart. Die Verächter italienischer Musik, die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören, als Fugen von Sebastian Bach. Leid ist es mir um so manchen meiner Kollegen, z. B. um Rellstab, der ebenfalls dieser Verdammniss

nicht entgehen wird, wenn er sich nicht vor seinem Tode zu Rossini bekehrt. Rossini, divino Maestro, Helios von Italien, der du deine klingenden Strahlen über die Welt verbreitest! verzeih meinen armen Landsleuten, die dich lästern auf Schreibpapier und auf Löschpapier! Ich aber erfreue mich deiner goldenen Töne, deiner melodischen Lichter, deiner funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln, und mir das Herz küssen, wie mit Lippen der Grazien! Divino Maestro, verzeih meinen armen Landsleuten, die deine Tiefe nicht sehen, weil du sie mit Rosen bedecktest, und denen du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil du so leicht flatterst, so gottbeflügelt! — Freilich, um die heutige italienische Musik zu lieben und durch die Liebe zu verstehen, muss man das Volk selbst vor Augen haben, seinen Himmel, seinen Karakter, seine Mienen, seine Leiden, seine Freuden, kurz seine ganze Geschich e, von Romulus, der das heilige römische Reich gestiftet, bis auf die neueste Zeit, wo es zu Grunde ging, unter Romulus Augustulus II. Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kund geben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmuth bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hülfe, alles dieses verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrimm überschnappen. — —

Wir hatten den Abend vorher eine neue Oper in der Skala aufführen sehen, und den Mordspektakel gehört, der, wie gebräuchlich, bei solchen Anlässen statt findet. Ihr Italiener, sagte der Britte zu dem Blassen, scheint für alles abgestorben zu sein, ausser für Musik, und nur noch diese vermag euch zu begeistern. Sie thun uns Unrecht, sagte der Blasse und bewegte die Achsel. Ach! seufzte er hinzu, Italien sitzt elegisch-träumend auf seinen Ruinen, und wenn es dann manchmal bei der Melodie irgend eines Liedes plötzlich erwacht und stürmisch emporspringt, so gilt diese Begeisterung nicht dem Liede selbst, sondern vielmehr den alten Erinnerungen und Gefühlen, die das Lied ebenfalls geweckt hat, die Italien immer im Herzen trug, und die jetzt gewaltig hervorbrausen, — und das ist die Bedeutung des tollen Lärms, den Sie in der Skala gehört haben. —

Vielleicht gewährt dieses Bekenntniss auch einigen Aufschluss über den Enthusiasmus, den jenseits der Alpen Rossini's oder Meierbeers Opern überall hervorbringen. Habe ich jemals menschliche Raserei gesehen, so war es bei einer Aufführung des „Crociato in Egitto," wenn die Musik manchmal aus dem weichen, wehmüthigen Ton plötzlich in jauchzenden Schmerz übersprang. Jene Raserei heisst in Italien: Furore."

So hoch er auch die Stimmung des Italieners setzt: jeder Deutsche fühlt eine lebensfrischere, ungebrochen höherstrebende in sich. Es ist der gefallene Mensch neben dem ungebeugten und unverführten. Und das Bewusstsein soll uns erinnern, dass auch das Bild italischen Lebens in ihrer Oper nicht das Abbild oder gar das Ideal unsers Lebens sein kann. Marx.

Berichte.

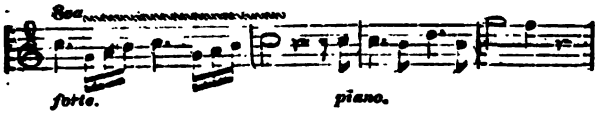
Aus Berlin.

Mozarts Gedächtnissfeier in Mösers Akademie.

Am 27. Januar hatte Herr Musikdirektor Möser seine Akademie zu einem Erinnerungs-Fest an Mozarts Geburt bestimmt. Die Büste des grossen Tondichters war reich bekränzt aufgestellt und der Saal dermaassen überfüllt, dass ein Theil der Zuhörer im Vorsaal Platz nehmen musste. Mösers nicht genug zu rühmende Thätigkeit hat in unserm Publikum Kunstsinn und Kunstbildung so weit erhöht, dass man sich für den nächsten Winter nach einem noch grössern Saale wird umsehen müssen, da der geräumige des englischen Hauses schon mehrmals die Menge der zuströmenden Kunstfreunde nicht hat fassen können. Dieser stets wachsende Antheil des Publikums an gediegener Musik ist um so merkwürdiger und erfreulicher, da zu gleicher Zeit

die Virtuosenkonzerte sich gar nicht mehr herauszuwagen scheinen. Bis jetzt hat noch kein einziges statt gefunden; ein Fall ohne Beispiel in Berlin.

Die Anordnung des Musikfestes und die Ausführung waren gleich vortrefflich. Es enthielt nur mozartsche Kompositionen und begann mit seiner C-dur-Symphonie. In Mozarts Symphonien fehlt jener Alles verjüngende und beseelende Ruf reiner Freude der haydnschen Symphonien; auch die Ideenwelt, die sich in Beethovens spätern Tondichtungen neu erschlossen, ist darin noch nicht zu ahnen. Häufig ist es sogar nur der Gefühlsausdruck des Komponisten, den wir vom Orchester her vernehmen, wie er uns vom Pianoforte her zutönen würde (z. B. im ersten Satze jener Symphonie:



statt dass Haydns und Beethovens Orchester schon der Grundanlage nach in dramatisch beseelter Wechsel- und Gegenrede begriffen ist. Wo aber Mozart sich zu dieser Stufe erheben will, da vollbringt er es herrlich und entwickelt oft eine Kraft, seine grossen Genossen nicht überall gleich gekommen sind. So in dem Finale jener Symphonie, in der das bewegteste Lebensgedräng aller Stimmen durch eine höchst kunstreiche Anlage und Führung in überschaulichen, zugleich reichen und bequem vertheilten Gruppen vorüberrauscht. Diesmal, wie in frühern Jahren bewiess allseitiger, rauschender Beifall, dass das Kunstwerk allgemein, auch auf die gewirkt hat, welche die Kunst daran nicht gewahren.

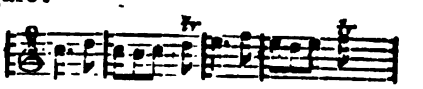
Es folgte, von Herrn Bader unvergleichlich gesungen, die seelenvolle Arie:

„Konstanze!“

Mit Vergnügen ruft man sich Mozarts eigne Aeusserung (in einem Brief an den Vater) darüber zurück: „Nun die Aria von Belmonte in A-dur: „O wie ängstlich, o wie feurig“ u. s. w. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven. — Dies ist die Favorit-Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist.“ —

Darauf spielte Herr Hauk Mozarts Pianoforte-Konzert aus D-moll ganz vortrefflich. Mehrere Passagen dehnte er auf die über $\overline{\overline{F}}$ gelegenen Töne aus, und auch anderweit scheint er den Bravourtheil der Komposition bereichert zu haben, wenn Ref. Gedächtniss nicht täuscht. Sollte es einmal geschehen, so möchten Herrn Hauks Zusätze wohl zu billigen sein. Aber besser hätte er gethan, dem Original ganz getreu zu bleiben. Mozarts Gedächtnissfeier sollte uns den grossen Tondichter zeigen, wie er gewesen, nicht wie er sich im heutigen Aufputz ausnehmen würde. Herr Hauk könnte dagegen einwenden, dass Mozart selbst bei der heutigen ausgebildetern Virtuosität, bei der heutigen Bereicherung des Instruments anders spielen und schreiben würde. — Ja. Aber würde das nur in einigen weiter erstreckten oder sonst bereicherten Passagen bestehn? So kleine Nachhülfe wird dem gebildeten, oder in Mozart bekannten Ohre nur als fremder Zusatz erscheinen, und mehr an den Abstand der Zeiten erinnern, als ihn verdecken. Und für sich bedurfte ja ein so ausgezeichneter Virtuos, wie Herr Hauk, nicht des Anhängsels einiger Schwierigkeiten. Die Kadenzen entsprachen seiner ganzen Auffassung.

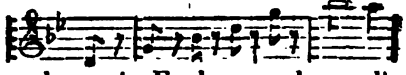
Nach ihm hörten wir mit grosser Freude Fräulein v. Schätzel in der Scene der Gräfin aus Figaro:



O wie wenig verstehen doch Sängerinnen oft ihren Vortheil. Fühlte Fräulein von Schätzel nicht heute, wie viel edler und reizender sie heut erscheinen musste, als neulich im grossen Möserschen Konzerte? Wer hätte nicht heute dem jugendlichen frischen Reize, der Süssigkeit der Stimme, dem warmen Hauch der Empfindung seine Seele ganz geöffnet, der es neulich

bedauern musste, eine so vielversprechende Künstlerin zu der faden Quinkelirelei eines Merkadante herabgewürdigt zu sehen! Wie süss schlossen sich ihre zarten Triller und Volaten den Flattertönen des Orchesters an, die sich bei Merkadante und seines Gleichen in fader Prätension breit machen! Und wie erhob der seelenvolle Ausdruck so mancher Weise sich über das nachstrebende Orchester, während bei jenen Farinelli's die Singstimme nichts mehr bedeutet, als die erste Querpfeife! Fräulein v. Schätzel, deren Beistand jedes Konzert ziert, könnte sich vor allen unsern Sängerinnen Ruhm erwerben, wenn sie nach einander mit den trefflichsten Mozartschen und Weberschen Scenen, die hier noch ganz unbekannt sind, aufträte. — Der rauschendste Beifall dankte ihr heut, und wird ihr bei so edlem Beginnen nie fehlen.

Den Schluss machte Mozarts G-moll-Symphonie, an Gewalt der Leidenschaft, an Energie und Haltung alle übrigen weit überbietend. Das Orchester, das überall vortrefflich gewesen war, erhob sich hier zu einem hinreissenden Feuer. Die ersten Töne des Finale



sprühten schon wie Funken, und aus dieser stillen Heftigkeit stieg es zu kolossaler Kraft hinauf. Solche Künstlervereine giebt es sicher nur sehr wenige.

Marx.

A l l e r l e i.

Klavier-Komposition von C. G. Reissiger.

Reissiger hat bereits als Klavier-Komponist so viel Treffliches geleistet, dass seine Kompositionen eine besondre Aufmerksamkeit verdienen, und je mehr ich davon überzeugt bin, desto mehr halte ich mich für verpflichtet, dem klavierspielenden Publikum in dieser Beziehung einen Wink zu geben, der vielleicht nicht ganz der Beachtung unwerth sein dürfte.

Erfahrung hat mich gelehrt, dass die Klavier-Kompositionen von Reissiger häufig, wo nicht grösstentheils, sehr mittelmässigen Spielern von Lehrern in die Hände gegeben, oder auch von beiden gewählt werden, weil sie — weniger notenbunt aussehen, als die Kompositionen Anderer. Sind sie nun glücklich einstudirt, wollen sie weder Spielern noch Zuhörern gefallen, beide aber dürfen ihr Urtheil nicht laut werden lassen, da tüchtige Musiker dieselben Kompositionen durchaus für schön erklären. Man hofft, eine andre Komposition von Reissiger werde interessanter sein, wählt abermals eine solche, die Erscheinungen bleiben sich ganz gleich, und Reissiger trägt so bei manchem Klavierspieler viel dazu bei, dass dieser die Lust zu seinem Instrumente verliert, namentlich wenn, wie häufig der Fall ist, die Lehrer grämliche Pedanten sind, und dem Schüler nichts anders zu spielen erlauben, als die von ihnen gewählten Kompositionen.

Nach meinem Urtheile verhält sich die Sache so:

Reissigers Kompositionen sind, so weit ich sie kenne, durchgängig im strengsten Sinne des Wortes gediegen zu nennen. Diese Gediegenheit setzt eine sorgsame Führung der einzelnen Stimmen voraus, die Melodie wechselt oft in den Stimmen, und nicht selten treten mehrere Melodien gleichzeitig ein. Ausser allen Anfoderungen, welche Kompositionen im leichtern Styl an den Klavierspieler machen, verlangen gediegene Kompositionen noch strengern Unterschied zwischen Melodie und Begleitung, so wie beim gleichzeitigen Eintritt mehrerer Melodien richtigen Vortrag für jede einzelne, und Herausheben der etwanigen Hauptmelodie. Wenn es nun selbst für den tüchtigen denkenden Musiker eine schwierige Aufgabe bleibt, dem Komponisten in dieser Hinsicht mit einiger Vollkommenheit zu genügen, wie will man von einem kindlichen, ungereiften Verstande, oder von einem leichten Karakter verlangen, an der Lösung so schwieriger Aufgaben Gefallen zu finden, und wem kann man zumuthen, mittelmässigen Spielern zuzuhören, wenn unter ihren Händen solche Kompositionen zum monotonen Tongewühl herabgesetzt werden? —

Die nothwendige Schlussfolge ist: Reissigers Klavier-Kompositionen, vom tüchtigen Spielern sorgsam vorgetragen, müssen grosses Interesse erregen, eignen sich aber durchaus nicht für die grosse Klasse der minder fertigen Klavierspieler.

Sollten diese Worte im musikalischen Publikum Eingang finden, so würden zwar Reissiger

Kompositionen auf vielen Instrumenten verschwinden, aber dagegen würden tüchtige Spieler sich häufiger damit befassen, und Reissiger würde mehr Lob einärndten, als dies der Fall sein kann, so lange die meisten seiner Kompositionen, wie jetzt fast ausschliesslich, in den Händen mittelmässiger Spieler sind. G. A. Drescke.

Notizen.

(Konzerte in Hamburg.) Unter den im Monat Dezember in Hamburg statt gefundenen Konzerten ist das der Dem. Fürst, in welchem diese junge Sängerin die entschiedensten Proben ihres seltnen Stimmumfanges ablegte, sowohl der Reihefolge als dem zahlreichen Besuch des Publikums nach als das erste zu nennen. Ihm folgten, obwohl weniger besucht: das Konzert des jungen Virtuosen Stein; das des Fagottisten Herrn Preumayr; das Subscriptions-Konzert unter der Direktion des Herrn Grund, und das Benefiz-Konzert des Herrn Albert im Schauspielhause.

(Aus Wien.) Das am 29. Nov. im k. k. grossen Redoutensaale statt gefundene Konzert des Musikvereins war eines der glänzendsten, besuchtesten und genussreichsten, dessen sich die hiesigen Freunde der Tonkunst seit langer Zeit zu erfreuen gehabt haben. Es wurde mit der Aufführung der Beethovenschen Symphonie in B eröffnet, worauf sich ein Rossinisches Duett ereignete, das von zwei jungen Sängerinnen des Vereins mit vielem Beifall ausgeführt wurde. Darauf spielte ein Zögling des Konservatoriums den ersten Satz eines Violinkonzerts von Maurer. Hieran schloss sich die Aufführung eines Chores aus Câtels Semiramis, welcher, so wie die Ouvertüre aus der Stummen von Auber, die lebhafteste Theilnahme erregte. (Letztere Oper, die bisher in Wien noch nicht zur Aufführung gekommen, soll dem Vernehmen nach jetzt einstudirt werden.) Den Beschluss machte ein von Schubert komponirtes und von einem Mitgliede des Vereins instrumentirtes Gedicht von Utz: „Gott im Ungewitter“ u. s. w. — Rossini's Ory ging ebenfalls im November zum ersten Male hier in Scene, obwohl mit wenigem Glück, und besonders die erste Vorstellung scheiterte an der Unpässlichkeit einiger Mitspielenden. Mit der Rossinischen Ouvertüre zu diesem Stück wollte man es in Wien gar nicht wagen, und legte deshalb eine neue, von Herrn Kreuzer eigens dazu komponirte ein, die aber auch keinen besondern Erfolg hatte. —

(Der Tonsetzer Vaccaj.) Ueber diesen, jetzt Celebrität gewinnenden italienischen Komponisten, der im Jahre 1791 in Tolentino bei Pesaro geboren, theilen Zeitungsberichte folgende Notiz mit: Er studirte den Kontrapunkt unter Janaconi, einem der Examinatoren der päbstlichen Capelle in Rom, und den Opernstyl unter Paesiello, dessen letzter Schüler er war. Seine erste Oper, Malvina, wurde im Jahre 1815 in Venedig gegeben. Seine Hauptopern sind: Peter der Grosse (in Parma 1824 gegeben); la Pastorella feudataria (für Turin 1825); Romeo und Julie (für Mailand) und Bianca von Messina (für Turin 1826). —

(Konzerte in Paris.) Unter den neuerdings hier gegebenen Konzerten sind als ausgezeichnet und glänzend zu nennen das des rühmlichst bekannten Violinisten Mr. de Beriot, und das Konzert des Théâtre royal italien, obwohl eigentlich nur das letztere sich eines zahlreicher versammelten Publikums zu erfreuen hatte. In diesem Konzert wurden besonders seltne Stücke aufgeführt, die der Pariser sonst nicht oft Gelegenheit hat, zu hören. Dies waren besonders: eine pathetische Arie aus den „Abenceragen,“ von Cherubini, welche Herr Ponchard mit vielem Ausdruck vortrug; ein Duett aus dem „Kapellmeister,“ von Paer, durch das treffliche mimische Spiel der Mad. Malibran, das sie hier ganz entfalten konnte, belebt; das Trio der drei Frauen in der „heimlichen Ehe,“ von Cimarosa, welches, obwohl die Ausführung nicht ganz gelang, nichts desto weniger den Enthusiasmus des Publikums erregte. Mad. Sontag war unpässlich, dennoch verlangte das unerbittliche Publikum mit grossem Geschrei das Duo aus „Tancred,“ und la charmante enrhumée (wie sie ein Pariser Recensent bei dieser Gelegenheit nennt) konnte nicht umhin zu willfahren. Ungeachtet ihrer Heiserkeit errang sie aber, wie gewöhnlich, den stürmischsten Beifall. — Was die Instrumentalpartien dieses Konzerts anbetrifft, so trugen die Gebrüder Bohrer nicht wenig zu dessen Verherrlichung bei, der eine durch ein Violin-Konzert, dessen Adagio besonders einen grossen Erfolg hatte, der andre in einem Konzertino auf dem Violoncello, das er mit bewunderungswürdiger Fertigkeit vortrug, obwohl der Styl seiner Komposition, wie sich französische Blätter darüber ausdrücken, trop tedesque war. Man macht Herrn Bohrer zum Vorwurf, dass er die schönste Eigenthümlichkeit seines Instruments, die im Gesangtone bestehe, nicht zu kennen scheine, da der Ton des Violoncello die grösste Verwandtschaft mit der menschlichen Stimme habe.

(Religiöse Musik in Paris.) Das königl. Institut für religiöse Musik (L'Institution royale de musique religieuse) das unter der Direktion des Herrn Choron in der Strasse de Vaugirard in Paris etablirt worden, gab am 18. Dezember sein erstes Konzert. Obwohl der Saal nur zur Hälfte von Zuhörern gefüllt war, so erfreute sich doch die lebhafte Ausführung der Künstler des stärksten Beifalls, besonders in mehrern ausgewählten Stücken aus Händels Messias und der berühmten Messe Confirma hoc, deus, von Jomelli. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 6. Februar — № 6. — 1830.

Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in Choral-Melodien der Alten etwas liegt, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? von P. Mortimer.

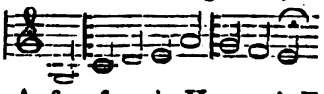
(Von Herrn Organisten Kühnau in Berlin.)

Herr Mortimer hat unstreitig etwas sehr Verdienstliches geleistet, dass er in obiger Abhandlung Theilnahme an einem Gegenstande zu erwecken sucht, welche derselbe verdient. Er spricht in obiger Abhandlung über die 12 Kirchentonarten der Alten, wovon 8 zur Zeit der Reformation noch im Gebrauch waren, und lässt nicht unerwähnt, dass ein Kantor der Vorzeit sich das Studium der 8 Kirchentonarten angelegen sein liess; der beim Erscheinen eines neuen Liedes weder um die Melodie noch um die richtige Tonart verlegen war; wie ihm endlich ein klares Bewusstsein der Behandlung sämmtlicher Kirchentonarten vorschwebte. Nach diesem Vorwort werde ich, mit Bezugnahme auf die Abhandlung, die Eigenschaften dieser acht Tonarten auseinandersetzen. Diese Tonarten heissen: die Jonische, Hypojonische, Dorische, Hypodorische, Phrygische, Myxolydische, Hypomyxolydische und Aeolische. Eine von diesen Tonarten hiess die authentische, die andere die plagalische, welche früher antiphonenweise, oder durch zwei Chöre vorgetragen wurden. Späterhin, und zwar zur Zeit der Reformation, wurde das Chorweise-Singen gegeneinander abgeschafft, und man setzte Melodien sowohl in der authentischen, als auch in der plagalischen Tonart, um auch eine ganze Gemeine einen grössern Antheil an dem öffentlichen Kultus nehmen zu lassen, statt, dass bei den Antiphonien nur der Chor allein thätig war.

Ueber Jonisch und Hypojonisch wird in Mortimers Abhandlung gesagt: Melodien der ersten Oktav seien jonisch, die der zweiten: hypojonisch; mit andern Worten: alle Durstücke, zu denen füglich die Pauken geschlagen werden können, sind jonisch, die andern, wo dieses nicht angeht, sind hypojonisch. Denn da die Pauke ausser der Tonika nur die Dominante hören lässt, so folge hieraus, dass in der einen Gattung die Dominante viel stärker als in der andern, und dass diese stärkere Dominantenwirkung es sei, welche das Authentische von dem Plagalischen unterscheide. Ein zweites Kennzeichen dünkt mich, lasse sich in Folgendem aufstellen:

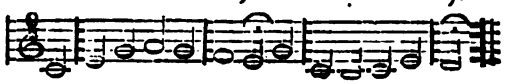
„Eine jede Durmelodie mit grosser Septime (die kleine gehört der myxolydischen Tonart an), welche in den Gränzen des eingestrichenen C und zweigestrichnen G (es giebt Melodien, welche so hoch hinauf sich erstrecken) bleibt, ist jonisch; dahingegen in höhere Durtonarten gesetzte Melodien, in c̄ herabgesetzt, die kleine oder ungestrichne Oktav berühren, zu den hypojonischen gerechnet werden können; ein Beweis, dass die letztere Gattung nicht in eine C-dur-Tonleiter gehört, folglich weiter hinauf zu rücken ist, und also mit Recht eine Melodie der 2ten Oktave genannt werden kann.“ Zuerst folgen zwei hypojonische Beispiele:

(Plagal.) 1. Was Gott thut das ist wohlgethan. (In C-dur herabgesetzt)



u. s. w.

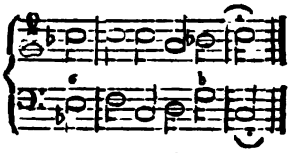
2. Auf auf mein Herz mit Freuden (zweite Melodie in den neuern Auflagen des Kühnauschen Choralbuches, Melodie No. 26).



u. s. w.

Beide Melodien sind im strengsten Sinne des

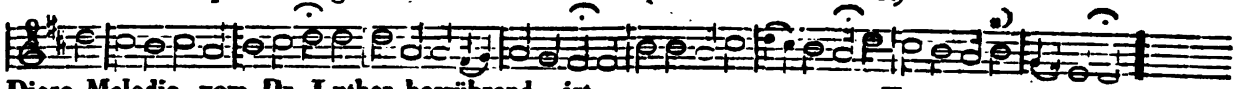
Wortes hypojonisch; denn in beiden ist das sogenannte mifa (die doppelte Stelle in der diatonischen Tonleiter) beobachtet, nicht so in der übrigens sehr vortrefflichen Melodie: „Jesus meine Zuversicht," in welcher im 2ten Theil fis und gis vorkommt; gerade darin besteht aber die Schönheit dieser Melodie, dass sie frei von jonischen Fesseln ist. Melodie 2 würde einbüssen, wenn sie nicht so streng behandelt wäre, als sie es wirklich ist. Die sechste Zeile lautet nämlich dort in F-dur also:



Das b, hier unstreitig ächt, ist als Ursache anzusehen, dass die Oberdominante auf dem Schlussfall ohne Nachdruck auftreten kann. Nach dem Freylinghausen'schen Gesangbuche ist letztere 2te Melodie ein reines F-dur, denn die 5te und 6te Zeile lautet daselbst:

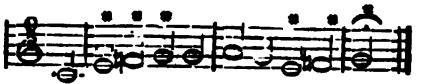
Obgleich die Dominante auf c in diesem Fall ihr Dasein mit Kraft ankündigt, so ist f und b dennoch vorzuziehen; ich bin auch geneigt zu glauben, dass eine Gemeine f, b sichrer treffen wird, weil es viel natürlicher ist, als e, fis, g und a, h, c.

Die reformirten Psalme haben im Allgemeinen ihren alterthümlichen Karakter behalten, welches mit Beispielen dargethan werden soll.



Diese Melodie, vom Dr. Luther herrührend, ist ursprünglich von ihm in C gesetzt; C-jonisch ist aber zu ernst für eine Lob- und Dankmelodie, und darum findet man sie überall in Choralbüchern, und das mit Recht, in D-dur gesetzt; so wie auch A-dur, dieser Tonart gegenüber, die schicklichste zu Lobliedern ist, doch nur in sofern, als der Cantus firmus nicht das zweigestrichne e überschreitet. Bei der mit *) bezeichneten Note ist anzuerkennen, dass im Original a statt h steht; diese unbedeutende Variante kommt indess in keinen Betracht, und eine Gemeine nimmt auch h als Vorschlagsnote, welche sich mit jeder Harmonie der Orgel verträgt.

Psalm 1 lautet die zweite Zeile (ich gebrauche aus sehr guten Gründen: „Zeile," weil es die natürlichste und allgemein verständlichste Eintheilung ist, so wie auch bei dem Ausdruck: „Gesangbuchvers" pars pro toto umgetauscht wird):

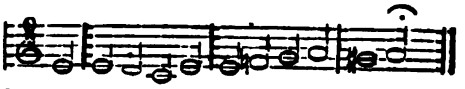


nicht einmal das semitonium lässt sich hören, vermuthlich wegen der Sekundenfortschreitung: e, f, g. Das zweite und dritte Beispiel ist ein myxolydisches und phrygisches: (myxolydisch und phrygisch reichen sich ja einander mit Jonisch die Hände):

(a) Psalm 117 und 127.

Dritte Zeile. Letzte Zeile

(b) Psalm 51 und 69, 2te Zeile:

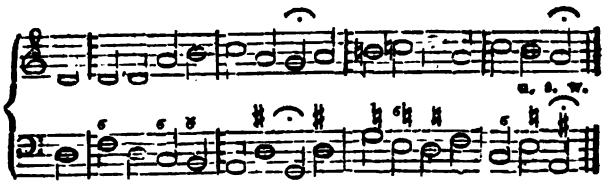


Hier bei (a) dem myxolydischen und bei (b) dem phrygischen Beispiel giebt sich der Ton sensible kund (es kann auch nicht anders sein, weil in diesen Takten g und a herab- und hinaufsteigt) und erhöhet somit das Verlangen nach dem Leit-Ton. Zum Schlusse dieses Kapitels mag noch eine ächt jonische Melodie folgen; es ist die des Weihnachtsliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her" gewöhnlich unter dem Titel: „Lob sei dem allerhöchsten Gott" bekannt: (Authentische Tonart)

Die dorische und hypodorische Tonart.

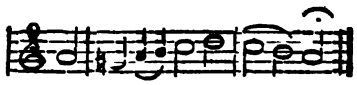
Es gab eine Zeit, in welcher das Reduziren oder Zustutzen einer alten Kirchentonart nach unsern heutigen an der Tagesordnung war. Manche ehrwürdige alte Melodie hat dadurch ihr Gepräge verloren; und es liegt ausser Zweifel, dass wenn Seb. Bach in dieser Zeit des Reduzirens gelebt hätte, er diesem Unwesen sich mit allen Waffen entgegengestellt haben würde.

Die dorische Tonart, unserm D-moll ähnlich, doch ohne b, musste sich Willkührlichkeiten gefallen lassen; konnte indess dabei nicht so viel leiden, als die phrygische ihrer Natur nach leiden würde, dürfte man mit ihr auf gleiche Weise verfahren. Doch haben einige dorische Melodien ihre Aechtheit gerettet, z. B. in der Melodie: Erschienen ist der herrlich' Tag:



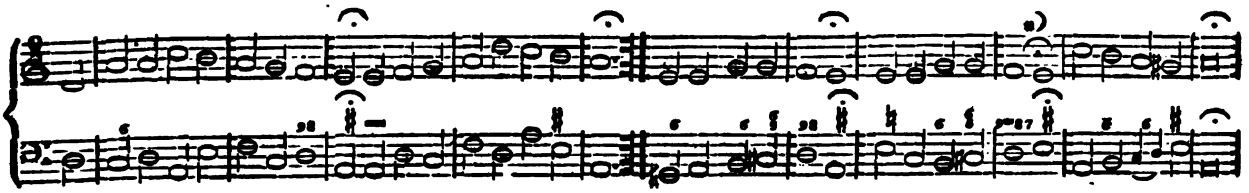
Hier in der dorischen Tonart ist die grosse Sexte h thätig, und weicht je eher je lieber in einem Schlussfall nach der Quarte aufwärts in myxolidisch G (G-dur); dahingegen die hypodorische Tonart, zufolge ihrer kleinen Sexte gewöhnlich in die Quarte Moll (G-moll) resolviret, welches weiter unten gezeigt werden soll. Die zweite Zeile dieser Melodie ist in Choralbüchern und Kirchengemeinen mit a, h, c, d, sanctionirt; ein modernes cis würde auch hier widerwärtigstörend für's Ohr wirken. Der Schluss der 2ten Zeile resolviret hier nach der Dominante mit der grossen Terz, häufiger jedoch in andern Choralmelodien mit kleiner Terz. Seb. Bach liebte jedoch die grosse Terz in Kadenzen der dorischen Tonart, wie der Choral: „Jesu meine Freude" beweiset. Ausserdem sind noch Ausweichungen in C-dur und A-moll, wobei im letztern Fall die Sekunde der Tonika oben im Cantus firmus zu liegen kommt, welche Sekunde auch mit der Terz des Basses A verbunden werden kann; das verwandte F-dur ist hier auch gestattet. Ueberhaupt ist dorisch mit myxolydisch in demselben Verhältniss, wie D-dur mit G-dur; denn in beiden (dorisch-D und D-dur) geht der Weg nach G zuerst über die grosse Sexte h, welches wohl zu beachten ist. Wollte man in der ersten Zeile G-moll nehmen, so würde solches einen etwas unbequemen Uebergang nach dem folgenden D-dur bilden.

Ein zweites Beispiel einer dorischen Melodie heisst: Christus lag in Todes-Banden (Dr. Luthers Nachbildung aus: „Christus ist erstanden"); der ächt dorische Anfang lautet:

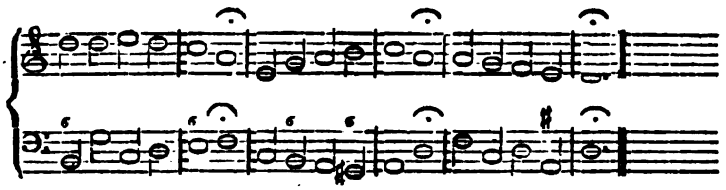


Das G ist im Original, und viel natürlicher als gis. Ferner die 6te und 7te Zeile:

Rambach's Abhandlung über den Kirchengesang enthält das c *) und a **); wie es das Original besagt; auch die Gemeine singt c. In den folgenden Auflagen des von mir herausgegebenen Choralbuches habe ich absichtlich dem c ein ♯ vorgesetzt, welches mir um so nöthiger schien, da der Dominantenakkord des unmittelbar vorhergehenden Taktes das Gefühl der geschärften Terz in frischem Andenken erhält. Man sehe diese Melodie in Kühnau's Choralbuch darüber nach *). Eine dorische Melodie gestattet zuweilen auch einen phrygischen Schlussfall, worüber die 33ste und 67ste Psalmmelodie zum Belag dient. Ich muss diese Melodie schon ganz hersetzen, um zu zeigen, wie ein phrygischer Schlussfall sich nach und nach das Recht erworben hat (erwerben kann), mit dorischen Schlussfällen in Reihe und Glied treten zu dürfen:



*) Was Niederschreiben einer Melodie betrifft, so nehme ich es mit zufälligen Versetzungszeichen sehr genau und thue lieber zu viel als zu wenig.



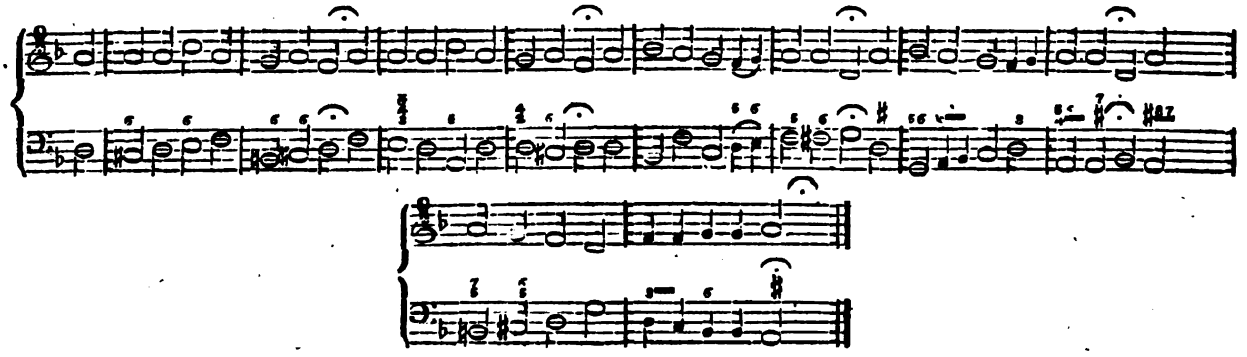
Erscheint hier dieser Schlussfall *) phrygisch nicht ganz konsequent, und im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden und Folgenden? — Beiläufig erinnert, weil vom Nachbilden einer alten Melodie die Rede ist: ein Dr. Luther und Andere seiner Zeitgenossen durften es sich wol erlauben, solche Nachbildungen vorzunehmen; ja, sie waren damals nothwendig, und lagen sogar mit im Plane der Reformation. Man weiss ja, dass zur damaligen Zeit der Gottesdienst in der Landessprache eingeführt werden sollte, um eine ganze Kirchengemeine Antheil nehmen zu lassen. Dazu waren Gesänge erfoderlich, woran es zur Zeit der Reformation mangelte; allein, eben dieser Mangel war zugleich Veranlassung, dass die damalige Zeit-Epoche die blühendste und fruchtbarste für den Choralgesang wurde.

Etliche uralte Melodien lateinischer Gesänge der Mönche wurden benutzt, um ihnen Texte in der Muttersprache unterzulegen. Sollten nun diese Melodien der öffentlichen Erbauung zusagen, so mussten sie von ihren zu häufigen melismatischen Schlacken gereiniget werden, ehe sie in's kirchliche Leben eintreten konnten; hier war nun in dieser wichtigen Angelegenheit Luther der rechte Mann. Was damals die Zeitumstände als nothwendig geboten, würde in jetzigen als Frevel an der guten Sache betrachtet werden. Schade nur, dass wir jetzt noch manche Melodie mit melismatischen Verzierungen haben, welche verdient hätte, von früherer Hand vereinfacht zu werden, z. B. die Melodien: „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ“ — „Komm heiliger Herr Gott“ — „Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer“ — u. s. w.; denn ich bin in meiner Amtserfahrung nur zu oft Zeuge gewesen, dass eine Gemeine sich in solche Ausrenkungen einzelner Silben gar nicht zurecht finden kann, was denn immer eine natürliche Folge der Gesangesverwirrung ist.

Luther scheint der Erste gewesen zu sein, welcher bei seinen Melodie-Kompositionen Einfachheit sich zum Ziel setzte; nach ihm Claude Goudimel in Frankreich, vielleicht auch Louis Bourgeois zur damaligen Zeit, wie die mehrsten Psalmmelodien darthun.

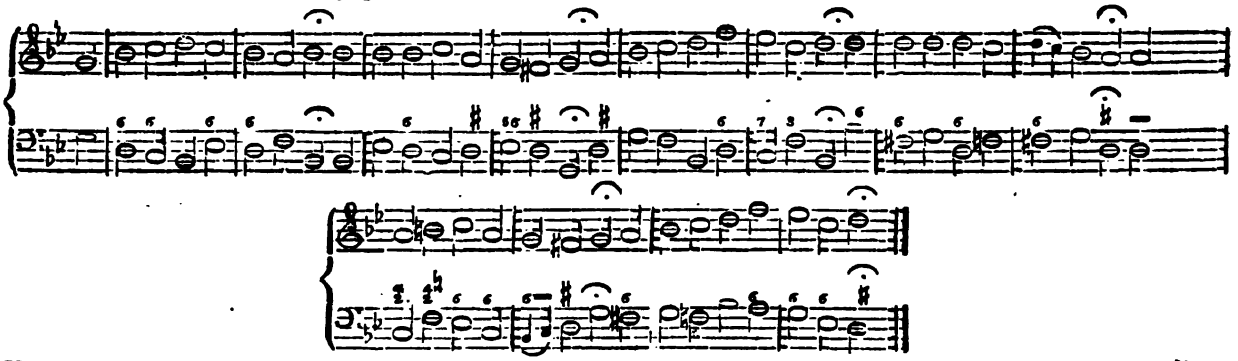
Ein zweites Beispiel einer alten Nachbildung ist die Melodie: „Wenn wir in höchsten Nöthen,“ wovon die 140ste Psalmmelodie das Vorbild ist. Noch vor 129 Jahren hat man die Melodie: „Seele, was ist Schöner's wohl“ (1673 verfert.) benutzt, um darauf die des Liedes: „Auf hinauf zu deiner Freude“ zu bauen. (Kühnau's Choralbuch, neuere Auflagen.)

In der hypodorischen Tonart ist, wie schon gemeldet, die kleine Sexte am thätigsten. Bei den Alten war sie D-moll mit B, und die plagal. Gefährtin der dorischen Tonart. Man kann sie auch, wie die dorische Tonart, in E versetzen, aber nicht viel höher. Doch giebt es auch einzelne Ausnahmen, welche eine Versetzung in die höhere Quarte gestattet. Das erste Notenbeispiel liefert uns die Melodie: „Gott hat das Evangelium“ um eine Sekunde herabgesetzt nach D. (Plagalisch)

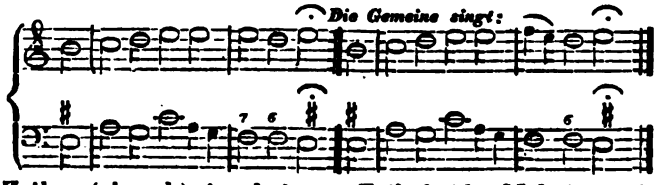


Die zwei ersten Ausweichungen gehen zuerst nach D-moll; die dritte nach G-moll (Hypomyxolydisch-G); die vierte nach B-dur (Lydisch), ich sage: „B-dur-Lydisch“ die versetzte lydische Tonleiter „F ohne B;“ denn in der ganzen Melodie wird die übermässige Quarte E von B (Quarte Lydisch) inne gehalten; endlich die Schlussausweichung geht nach der Dominante auf A. Das klingt nun phrygisch, wenn man diese Melodie eine Quarte zurücksetzen wollte, welches aber unstatthaft ist, weil in solchem Falle die Melodie in die ungestrichne Oktav übergehen würde.

Ein zweites Beispiel giebt uns die Melodie: „Heut' triumphiret Gottes Sohn.“



Hier in dieser Melodie wird es zweifelhafter, ob sie hypodorisch ist, sie kann eben so gut phrygisch sein; denn man versetze dieselbe in A; kommen nicht lauter phrygische Wendungen vor z. B. eine Ausweichung nach C-dur, z. B. in der 3ten Zeile; einige Mal nach A (Aeolisch), zuletzt nach Phrygisch-E (E-dur)? — Darin liegt aber der Stein des Anstosses, dass der Ambitus dieser Melodie das $\bar{\bar{e}}$ überschreitet; allein es ist möglich, dass die ursprüngliche 3te und 6te Zeile also mag gelautet haben:



Doch cis in der 5ten Zeile, (oben h) ist kein phrygischer Gang; $\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{b}$ wird hier nur geduldet. Abgesehen hiervon, deutet Alles hin auf ein Streben, die kleine Sexte in Melodie und Harmonie geltend zu machen, ganz angemessen dem hypodorischen Karakter. Dass die letzte Zeile beider Melodien mit dem Dominantenakkord schliesst, kann eben so wenig befremden, als wenn in der Melodie: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ derselbe Akkord den Beschluss macht.

(Schluss folgt.)

B e r i c h t e.

Paris, den 19. Januar 1830.

Instrumental- und Vokal-Konzert
gegeben
von J. Moscheles.

Bevor dieser hohe Künstler in der fränkischen Hauptstadt eintraf, hatte Fama, die wie ein gigantischer Doppelschatten ihm vorangeht und folgt, den Freunden der Kunst, die noch in den süssesten Erinnerungen lebten, obgleich eine mehrjährige Abwesenheit ihn fern gehalten, die frohe Botschaft bereits verkündet. Herr Moscheles kam und gab am 18. d. M. ein Konzert im Saale des Instrumentenmachers Herrn Erhard. Es lässt sich leicht denken, in welcher Anzahl man sich dorthin drängte, und dass der Saal drückend voll gewesen, obgleich im Allgemeinen die Pariser nicht besonders eifrige Konzert-Liebhaber sind, was auch wohl verzeihlich sein kann,

da eine so genannte musikalische Abendunterhaltung gewöhnlich nur aus Solo-Partien besteht und der Gesang äusserst mittelmässig, höchst mager am Pianoforte begleitet wird. Diesesmal aber waren die Erwartungen ganz andere, da Herr Moscheles seinem ausgezeichneten Talente noch, mehrere vortreffliche Künstler anreihte und selbst ein ziemlich vollständiges Orchester zusammenfand. Ueber die seltne Vollkommenheit der Ausführung uns noch in langen Lobreden auszusprechen, wäre nur eine Wiederholung alles dessen, was wir so tausendfach gehört, gelesen und tief empfunden haben; wir bemerken daher nur, dass Herr Moscheles eine Sensation erregt hat, wie sie noch nie ein Klavierspieler hervorzubringen vermochte, und dass er in den Bravour-Partien mit wahrhaft feenartiger Fertigkeit tausend und aber tausend Töne so rasch und seelenvoll zu verbinden gewusst, dass man sich in der süssesten Ueberraschung in das Reich der göttlichen Harmonien versetzt glaubt.

Zur Eröffnung dieser Abendunterhaltung ward das Konzert in G-moll vom Konzertgeber mit Orchesterbegleitung aufgeführt und mit wahrhaft enthusiastischem Beifall aufgenommen. Herr Moscheles verdient ebenfalls als Komponist einen hohen Rang, da seine Leistungen niemals das Gepräge gewisser Einseitigkeiten tragen, sondern vielmehr eine gediegene Kenntniss der Fähigkeit der einzelnen Instrumente sowohl als auch der Harmonie überall hervorleuchtet. In dieser Schöpfung herrscht eine liebevolle Schwärmerei, die bald düster, bald fröhlich, überhaupt ganz Hingebung der Eindrücke sich von der poetischen Stimmung in das Reich der Sphärenklänge entführen lässt. Das Adagio besonders ist so einfach und gemüthlich, eine wahre Schöpfung zarter Gefühle.

Darauf folgte eine junge Sängerin, Fräulein Masson, Schülerin der weltberühmten Madame Pasta, die wahrscheinlich bei noch geringen Fortschritten nur die Eigenthümlichkeiten ihrer Lehrerin erreichen könnte, wenn sie mit deren Lebhaftigkeit und Feuer im Ausdruck begabt wäre. Sie sang italienisch und ward mit Beifall, den sie auch verdient, reichlich belohnt.

Herr Ebener trug alsdann Variationen von Mayseder vor. Dieser junge Mann hatte durch seine Sicherheit und Reinheit im Vortrag, wie durch die Fertigkeit, mit der er die schwierigsten Nuanzen der Geige entlockt, an dem Abend sich wieder eines Triumphs zu erfreuen, wie es so ausgezeichnetem Talente mit Recht gebührt. Sein Schwung ist voll und energisch, besonders ausgezeichnet aber ist die Gleichmässigkeit im Staccato mit der Spitze des Bogens.

Zum Beschluss der ersten Abtheilung spielte der Konzertgeber sein „Souvenir d'Irlande," so überaus zart und reich; wusste jede Melodie, so mannigfach in der Komposition, auch in der Ausführung hervortreten zu lassen, dass man mit Wehmuth den Schluss herannahen sah. Die ganze Litanei der Interjektionen hörte man rechts und links aus jedem Munde. Herr M. windet sich diesmal die Palme der Meisterschaft in den Herzen der Pariser Kunstfreunde! —

Die zweite Partie eröffneten Moscheles und Pixis mit konzertanten Variationen für zwei Piano, vom letztern komponirt. Die beiden Heroen wurden rauschend empfangen und vollendeten mit zu erwartender Auszeichnung den Wechselsang; darauf sang Mad. Masson noch eine Arie aus Glucks Orpheus; Herr Rumier klimperte ein Harfen-Solo ohne Noten und gerieth in die äusserste Noth, da ihm das Gedächtniss mit einem Male ausgegangen war. Es giebt so Momente, wo der Verstand stille steht; jedes Ding muss auch seine Zeit haben! — Herr Rumier trillerte sich doch aus der Verlegenheit. Dieser Vorfall war aber bald vergessen, als Hr. Domange, mit weniger Stimme, doch äusserst geschmackvoll, zwei Romanzen von Mayerbeer vortrug. Die Arie „la barque légére" erzählt den Inhalt, selbst wenn man keine Sylbe vom Gedichte versteht, und die zweite „Marguerite de Navarra," im Jahre 1540 geschrieben, trägt ganz das Gepräge der christlichen Ergebung und den Stempel der Zeit. Herr Mayerbeer, der uns so viele Proben grosser Auffassung gegeben, hat in diesen einfachen Leistungen wieder einen Beweis seiner Vielseitigkeit dargelegt, da er den Karakter dieses französischen Lieblingsgesanges wahrhaft meisterhaft wiederzugeben gewusst.

Zum Beschluss phantasirte Herr Moscheles

wahrhaft begeisternd und entwickelte einen in der That bewundernswerthen Reichthum an Ideen, die er zugleich in der höchsten Vollendung seinen Fingern entschweben liess. Es ist kein blindes Spiel mit Tönen; kein Haschen nach bewusstloser Eingebung, kein blosses Untereinanderwerfen disponibler Passagen, sondern eine hohe Auffassung einer Melodie, die sein poetischer Schwung in immer neuen, wohlgefälligen Wendungen wieder herbeizuführen weiss. Kurz es ist die Vollendung der Vollendung: Kunst, Geist und Seele im lieblichsten Verein. —

Dr. F. —

Elbing, den 6. Dezember 1829.

Wenn die liebliche Muse der Tonkunst bei uns Elbingern bisweilen in Schlummer gerathen ist, oder höchstens im Nachtgewande hier und da in einigen Quartetten oder im Fortepianospiel und Gesang durch die Häuser geht, so danken wirs unserm Herrn Urban, dass sie dann auch wieder sich ermunternd im Prachtkleide mit Trompeten- und Paukenschall durch die Säle schreitet und sich sogar auswärtige Künstler zu ihren Füssen sammeln. Solch eine ergötzliche und wohlthätige Bewegung im unsichtbaren Reiche der Töne fand hier am 22. Nov. d. J. statt, wo den hiesigen Kunstgenossen durch ein bedeutendes Musikfest ein willkommner Genuss bereitet wurde. Die schöne reiche herrliche „Schöpfung" Haydn's, die, wie wir hoffen, nur erst mit der wirklichen irdischen Schöpfung untergehen wird, war der Hauptgegenstand des Festes und ward im Saale des hiesigen Gymnasiums aufgeführt. Es waren hierzu zwölf tüchtige Musiker von Königsberg hergekommen, welche durch ihr schönes und exaktes Spiel die Aufführung wesentlich unterstützten. Micht minder trug zum Gelingen die dankenswerthe Thätigkeit hiesiger Dilettanten bei, indem sechszig Sängerinnen und Sänger freundlich ihren Beistand hierzu geboten hatten. Insbesondere muss den Solosängern, der Dem. P., deren immer höher aufstrebendes Talent zum Gesange nicht zu verkennen ist, dem Herrn Sp., dessen tiefe klangreiche Bass-Stimme man mit allgemeinem Wohlgefallen hörte, dem Herrn F. für seinen lobenswerthen Tenorgesang, der schuldige Dank dargebracht werden. Der Instrumentisten waren vierzig, so dass das ganze musizirende Personale sich auf hundert belief. Das Werk entfaltete eine Pracht und bis in die sanftesten Piano's eine glückliche Schattirung des Ausdrucks, wie wir es, nach dem Zeugnisse verständiger Kunstfreunde, hier noch nicht genossen haben und ward wie aus Einem Gusse und bis in die kleinsten Theile wohlausgeprägt, gegeben.

Nur wäre diesem Unternehmen eine noch allgemeinere Theilnahme durch zahlreichen Besuch zu wünschen gewesen. Denn grosse Veranstaltungen der Art müssen durch das grosse Publikum gestützt und getragen werden. Aber leider ist hier der musikalische Sinn noch lange nicht hinreichend geweckt. Denn theils ist die Zahl der hiesigen wahren Verehrer der Musik im Verhältniss zu so bedeutenden Musikaufführungen nur gering, theils ist man durch manche beengende Umstände der Gegenwart in unserer stillen Gegend zu sehr entmuthigt, um zu solchen Zwecken ein freudiges Opfer zu bringen. Auch fehlt es zur allgemeinen Ausbildung des Geschmacks und zur Erwärmung der Liebe zur Musik an öftern grossen Kunstgenüssen, die in unglücklicher Gegenwirkung, eben wegen der geringen Zahl der Theilnehmer nur selten hervorgerufen werden können. Daher erscheinen uns die Bemühungen des Herrn Urban von Zeit zu Zeit grosse Musikaufführungen zu veranstalten, als vaterländische und allgemein verdienstliche Unternehmungen, indem er sie mit beharrlicher Kraft, selbst wenn sie ihm keinen Gewinn bringen oder mit seinem Schaden verknüpft sein sollten, in's Leben ruft.

Am folgenden Tage, den 23. November, fand die zweite Abtheilung des Musikfestes, zu welcher das erste der für diesen Winter angeordneten Abonnementskonzerte erhoben wurde, im hiesigen Logensaale statt. Ausser vier Ouvertüren, nämlich zu „Anacreon," zu „Oberon," zu „Egmont," u. zur „Zauberflöte," die wacker ausgeführt wurden, und einer Arie aus „Zemire und Azor," vorgetragen von dem Musikmeister Hrn. Wurst aus Königsberg, gewährte uns folgendes Spiel der fremden Künstler ein seltenes Vergnügen. Herr

Sobolewski aus Königsberg spielte eine Polonaise aus A-dur von Mayseder auf der Violine meisterhaft und zur allgemeinen Bewunderung der Zuhörer. Noch jung und sichtlich in seiner Vervollkommnung fortschreitend, besitzt er schon jetzt eine unübertreffliche Fertigkeit, spielt fest und klar und verbindet damit tiefes Gefühl, indem er auch die lieblichsten weichsten und sprechendsten Töne den Saiten zu entlocken versteht. Er würde eine deutsche Fürstenkapelle als Konzertmeister zieren, und wir können behaupten, dass Ostpreussen bis jetzt noch kein Talent von dieser Grösse in diesem Fache der Musik hervorgebracht hat. Wie wir vernehmen, so ist er auch in Erfindung und Beherrschung tiefer kontrapunktischer Harmonien sehr glücklich. Herr Siebentritt, angestellt bei dem Musikcorps eines Königsberger Infanterie-Regiments, blies ein Konzertino von C. M. v. Weber auf dem Fagott mit vollem Beifall. Sollen wir unser Urtheil auf indirekte Weise ausdrücken, so wünschten wir diesem trefflichen Künstler herzlich eine glänzendere Anstellung in einem höhern Kreise, wo sein ausnehmendes Verdienst noch mehr erkannt, aufgemuntert und gelohnt würde. Auch können wir den Herrn R. nicht unerwähnt lassen, einen warmen Musikfreund und geachteten Kaufmann aus Königsberg, der aus Liebe zur guten Sache sich dem Zuge der Künstler angeschlossen hatte und uns durch sein wackres Klarinettspiel erfreute, indem er ein Divertissement nach Melodien aus dem Oberon von Wurst vortrug. Herr Wurst hat überhaupt eine unverkennbare Anlage zu leichten und gefälligen Kompositionen, namentlich für Balletmusik und komische Oper. Aber bescheiden und anspruchslos legt er das meiste der grössern Werke, die er fortwährend schreibt, bei Seite und genügt sich nur selbst durch deren Hervorbringung, während die zahlreichen kleinern Kompositionen, womit er auf Begehr die Königsberger Bäle versorgt, stets mit entschiedenem Beifall aufgenommen werden. Er würde jede Aufmunterung zu grössern Werken gewiss mit Ehre rechtfertigen.

Ausser dem in wenigen Umrissen hier beschriebenen Musikfest ist im Kreise eines Jahres an grössern Musikwerken durch Herrn U. hier folgendes aufgeführt worden; am vorjährigen Feste zum Gedächtniss der Verstorbenen das Requiem Mozarts in der Marienkirche und am Charfreitage der Tod Jesu ebendaselbst. Ersteres gab der Genannte ohne Eintrittsgeld, nämlich am Schlusse des Gottesdienstes.

Verf. glaubt diese Anzeige den rühmlichen und uneigennützigen Bestrebungen kunstbegeisterter Männer schuldig zu sein, damit diese ehrenwerthen Leistungen nicht mit den Tönen zugleich verhallen.

Notizen.

In Leipzig ist Marschners neue Oper, „der Templer und die Jüdin“ (nach Scotts Ivanhoe) mit grossem Beifall aufgenommen, und der Komponist eingeladen worden, dieselbe in London in Scene zu setzen und die ersten 20 Male zu dirigiren. Er geht binnen Kurzem dahin ab.

(Musik in Mekka.) Obwohl die Araber die Musik leidenschaftlich lieben — erzählt Burkhard in seinen bekannten Travels in Arabia — so sieht es doch mit derselben, wie ich sie in Mekka gelernt habe, eigentlich sehr mangelhaft bei ihnen aus. Von Instrumenten besitzen sie nur die Rababa, eine Art von Guitarre, die Nay, eine Gattung von Klarinette, und die Trommel oder Tambourin. Man hört wenig singen, ausser bei den Beduinen in den Vorstädten. Ein Choralgesang, Djox genannt, wird öfter von den jungen Leuten in den Kaffeehäusern gesungen, zu dem sie mit den Händen akkompagnirend den Takt zu schlagen pflegen. Im Durchschnitt sind aber die Stimmen der Hedjazys rauh und unklar, und ich hier keine von den klangvollen und harmonischen Stimmen, die in Egypten und noch mehr in Syrien so merkwürdig sind, wo man oft noch mitten in der Nacht Liebeslieder oder die Gebete Muhameds auf den Strassen singen hört. — Der Sheriff in Mekka unterhält eine Gesellschaft Musiker, die zweimal am Tage Militairmusik vor seiner Thür aufführen müssen, und eben so jeden Abend vor dem Neumond eine Stunde lang. — Hochzeiten werden durch Prozessionen eigens dazu bestimmter Weiber, welche singen und tanzen, gefeiert; diese haben bessere Stimmen und gehören nicht zu der verrufenen Klasse, wie die öffentlichen Sängerinnen und Tänzerinnen in Syrien und Egypten. — Man behauptet in Mekka, dass vor Invasion der Wahabys hier in jeder Strasse des Abends Gesang und Musik zu hören gewesen sei, dass aber diese alles öffentliche Singen verboten hätten, und so nach und nach der Sinn für Musik bei den Einwohnern erloschen sei. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 13. Februar — № 7. — 1830.

Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: „Woher kommt es, dass in Choralmelodien der Alten etwas liegt, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?“ von P. Mortimer.

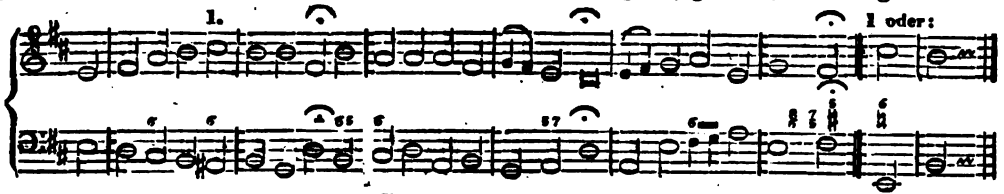
(Von Herrn Organisten Kühnau in Berlin.)

(Fortsetzung.)

Die phrygische und myxolydische Tonart.

Die phrygische Tonart ist vielleicht die einzige aus dem Alterthum, von welcher (es ist für jetzt nur von der Melodie, nicht von der harmonischen Behandlung die Rede) die Reducirer sich in ehrerbietiger Entfernung gehalten haben.

Es würde auch nicht gut angehen, wenn man mit ihr eben so verfahren wollte, wie mit der dorischen und (wie unten weiter gezeigt werden soll) mit der myxolydischen geschehen. Die Vollkommenheit der phrygischen ist mit der der Quinte und Oktav zu vergleichen, an welchen letztern nichts ab- oder zugethan werden darf. Ihre Tonleiter erstreckt sich von $\bar{e}$ bis $\bar{\bar{e}}$, kann aber auch bis $\bar{c}$ herabgehen *). Eine zweite Gattung phrygischer Choräle kann dorisch anfangen, und phrygisch beschliessen. Seb. Bach hat die in Choralbüchern für dorisch ausgegebene Melodie: „Christum wir sollen loben schon“ phrygisch beschlossen, obgleich der Anfang dorisch ist. Diese scheinbare Unregelmässigkeit thut der Melodie keinen Eintrag, ist im Gegentheil ganz kirchlich. Doch, spielt man mehrere Verse, so ist es besser, den phrygischen Schluss für den letzten Vers aufzusparen, weil ein Dominantenschluss mit A im Bass und e im Diskant besser nach D-dorisch zurückleitet. Auch die dorische Melodie: „Also heilig ist der Tag“ schliesst phrygisch, welcher Schluss gleich angewendet werden soll, da das Lied nur einen Vers hat. Ein drittes Beispiel findet man an dem Choral: „Der Tag vertreibt die finstre Nacht“ (das Lied soll im Böhmischen Brüdergesangbuch stehen *); ob die Melodie des Kühnauschen Choralb. dieselbe ist, welche in dieser Böhmischen Sammlung stehet, kann ich nicht sagen); im Kühnauschen Choralbuche fängt diese Melodie mit G-moll (ein B Vorzeichnung) an, und endigt mit D-dur, wobei im Diskant a; dieser Schluss leitet am Besten zurück nach G-moll. Mit einem Schluss auf der Dominante-Hypodorisch, und transponirt um eine kleine Terz gebe ich diesen Choral phrygisch, wie folgt:



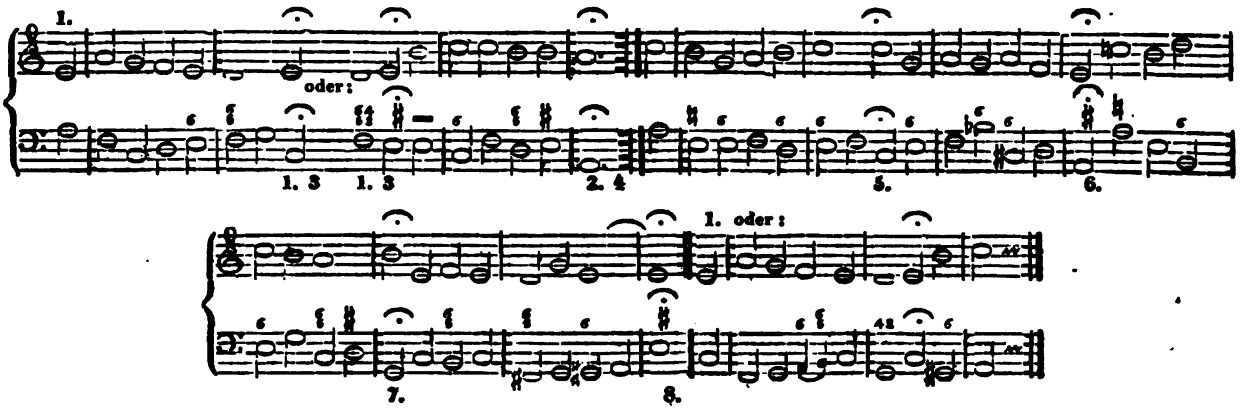
1 oder stimmt mit dem Kühnauschen Choralb. überein; weil E im transponirten Choral zu tief ist, so habe ich Ais im Bass dafür gesetzt: so erscheint der Choral phrygisch, und der dorische Anfang in E ist nicht zu tief.

Zum Schluss dieses Kapitels folgen zwei phrygische Beispiele mit regulären Anfängen.

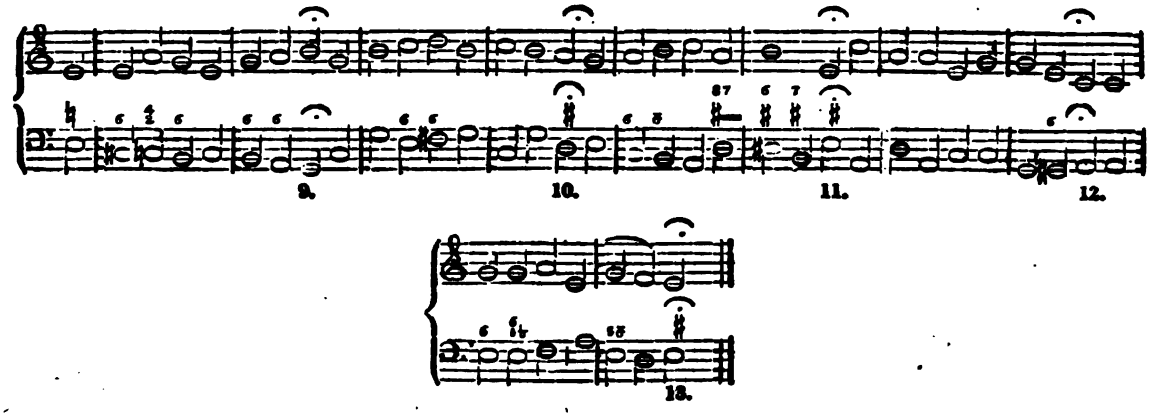
*) Man setzte auch Choräle in Phrygisch-G mit drei B in der Vorzeichnung, und in Phrygisch-Fis, mit zwei Kreuzen.

*) Die erste Ausgabe kam 1531 heraus; die letztere 1566. Von Michael Weiss, einem Zeitgenossen Luthers, rührte die erste Ausgabe her.

Das erste: „O Haupt voll Blut“ lautet im Zusammenhange:



Das zweite Beispiel: „In dich hab' ich gehoffet, Herr!“

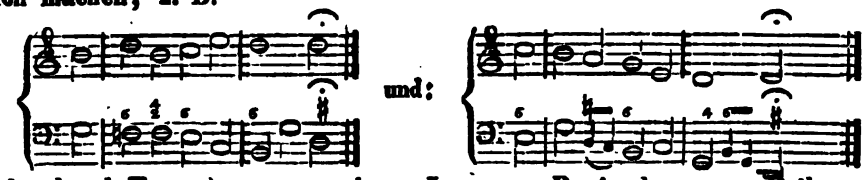


Die erste Ausweichung 1, 3 im ersten Beigeschieht nach Phrygisch-Dur oder Phrygisch-Moll, (C-dur und E-dur); dann 2, 4 als Folge des Leittons gis nach A-moll (Aeolisch); 5, nach C-dur; 6, nach der Dominante des vorhergegangenen Hypodorisch; 7 nach G-dur, als nothwendige Folge der vorbereitenden Sexte: c zu e; und endlich 8 nach Phrygisch-Moll (E-dur). Im zweiten Beispiel kommen die vorhin erwähnten Ausweichungen zum Theil vor, ausserdem noch eine auf 10 als Umkehrung von 7. Die Ausweichungen sind darum numerirt, um die Uebersicht zu erleichtern.

Wollte man einer phrygischen Tonleiter auf- und abwärts eine harmonische Begleitung geben, so dürften fast alle obigen Ausweichungen darin vorkommen. Man sieht hieraus, wie ergiebig diese Tonart ist, aber auch zugleich die Unmöglichkeit, eine Reduktion vorzunehmen. — Die myxolydische Tonart hat ein andres Schicksal gehabt; man hat sie reduzirt, vermuthlich in der Meinung, dass es eine Grille sei, zwischen myxolydisch, hypojonisch und G-dur einen Unterschied zu machen. Allerdings ist ein wesentlicher Unterschied zuvörderst zwischen myxolydisch und G-dur, welcher bei dem erstern in der kleinen Sextime besteht, und aus welchem Grunde ein myxolyd. Choral sowohl mit C- als G-dur anfangen darf, wobei es sich von selbst versteht, dass myxolydisch-d mit einem ♯ gleichfalls mit G-dur oder D-dur anfangen kann. Mit Hinsicht auf Myxolydisch-G stehet die Bedingung fest, dass die Untersekunde F sich gleich anfangs fest setzen muss und alsdann absondern kann, um das Karakteristische dieser Tonart recht klar zu bezeichnen. G-dur hat mit F im Anfange nichts zu schaffen, wenn man auch mit C-dur einen solchen Choral anheben wollte, welches aber Niemandem einfallen wird.

Myxolydisch darf als authentische Tonart,

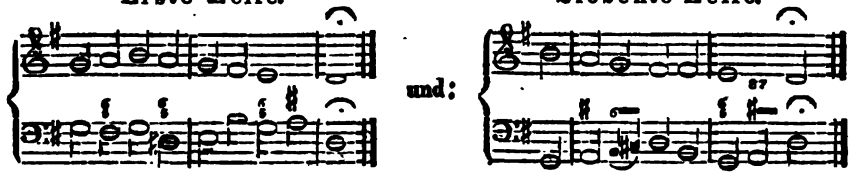
wie G-dur, insofern das letztere ein versetztes Jonisch ist, vom Dominantenakkord in zweierlei Lagen Gebrauch machen, z. B.



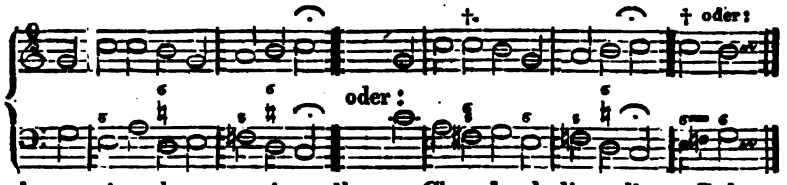
Hypojonisch (als plagal. Tonart) nur von einer Lage; z. B. in der ersten Zeile von:

Freu dich sehr etc.
Erste Zeile.

Was Gott thut, das ist etc.
Siebente Zeile.



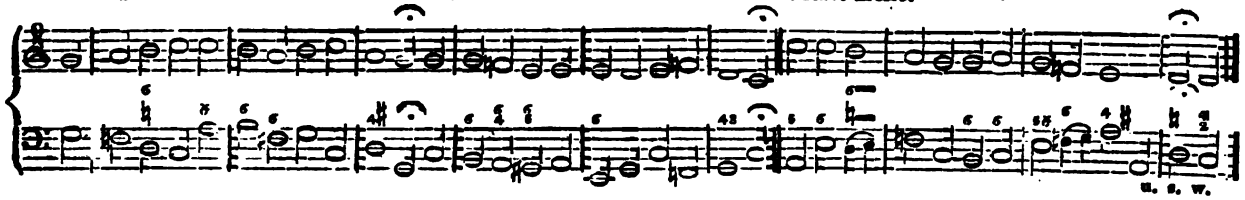
Nach dieser kleinen Abschweifung mögen Beispiele folgen, worin die Ununtersekunde F in der myxolydischen Tonart sich geltend macht: (1. Ps. 117. M. s. S. 5.)



Diese Melodie hat, wie oben gezeigt, ihr ursprüngliches Fis im Laufe derselben, indess ihren Karakter nicht völlig eingebüsst, weil das herrschende C-dur dieses Chorals ein Gefühl für G-dur unterdrückt; übrigens ist es billig, wenigstens dem letzten Vers solcher myxolydischen Choralmelodien, die an G-dur zu deutlich erinnern, einen sogenannten myxolydischen Schluss anzuhängen, um jeden Gedanken an G-dur zu guter Letzt noch zu entfernen.

(2. Psalmmel. 103, 1ste und 2te Zeile:

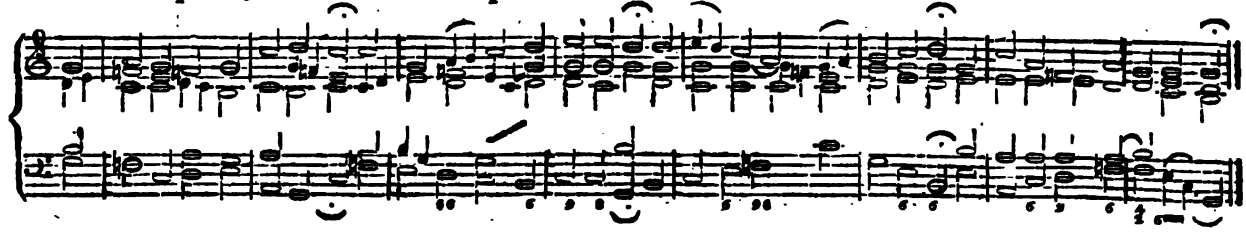
Erste Zeile. Zweite Zeile. Vierte Zeile.



Obgleich es nicht nöthig ist, jeder Note F ♯ einzeln vorzusetzen, so hab' ich es bloss darum gethan, um den Lesern einen schnellern Ueberblick zu verschaffen.

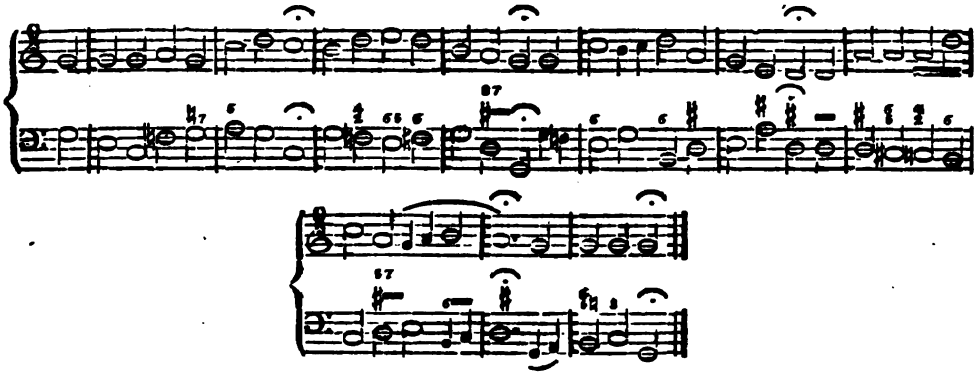
In der ersten Zeile kündigt sich die Untersekunde gleich an; nämlich im Bass als Sekunde, im Alt als Septime; in der 2ten als Septime im Diskant; in der 4ten ist diese Sepunde im ersten Takt als Septime zuerst im Alt, im folgenden Takt im Alt und Bass u. s. w.

3. „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist.“ Myxolydisch streng behandelt in sämmtlichen Ausgaben des Kühnau'schen Choralbuches lautet dieselbe:



Dieses Beispiel gestattet nicht viele und mancherlei harmonische Abwechselungen, wenn es rein-myxolydisch bleiben soll. Die Striche im dritten Takt (=) zeigen die Fortschreitung der Mittelstimmen an; es war u. s. w. nothwendig, um eine verdeckte Quinte, welche leicht in eine offenbare übergehen kann, zu verhüten, der Altnote e eine Bewegung abwärts zu verschaffen. Dieser Choral musste wohl vierstimmig ausgesetzt werden, um die myxolydische Behandlung in seinem ganzen Umfange zu zeigen.

4. „Gelobet seist du Jesu Christ."



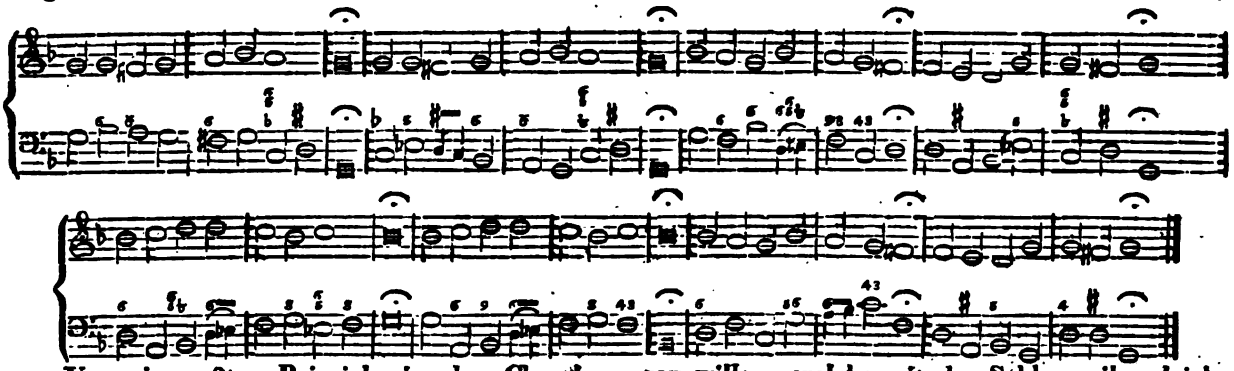
Die Natur dieser rein-myxolydischen Melodie verlangt schlechterdings eine freiere Mannigfaltigkeit harmonischer Ausweichungen, ganz angemessen dem Text des Liedes, welche bei jener Pfingstmelodie nicht statt finden kann, weil selbige Empfindungen anderer Art ausspricht. (Einschaltung S. 32 unten).

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, einige Worte über: „Hypophrygisch" zu sagen.

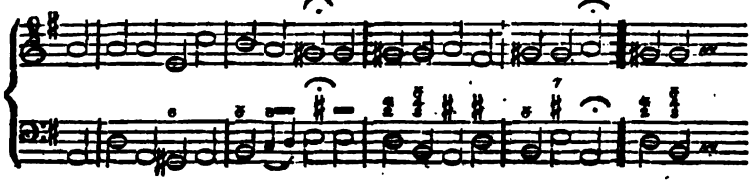
Man hat nur noch zwei Melodien in dieser Tonart, sie heissen: „Ach Gott vom Himmel" u. s. w. und „O grosser Gott von Macht." Beide fangen mit der Quinte h an und endigen auch damit, statt, dass die Melodie: „Es woll' uns Gott gnädig sein" mit der Quinte anfängt und mit der Tonika schliesst. Doch, da in beiden erstern Melodien ein Dominanten-Einfluss sichtbar ist, so können sie eben so gut zu phrygischen Melodien gerechnet werden.

Die hypomyxolydische Tonart.

Gewöhnlich wurden bei den Alten Choräle dieser Tonart in G mit einem b gesetzt; dadurch unterscheidet sich diese Tonart von einer gewöhnlichen Molltonleiter, dass die grosse Sexte am thätigsten ist. Psalmmel. 77 und 86. (Aus einem Manuscript meines verstorb. Vaters.)



Von einem 2ten Beispiel, in den Choralbüchern als A-moll betrachtet, gebe ich nur die ersten zwei Zeilen, hauptsächlich um der letzteren willen, welche mit der Schlusszeile gleichlautend ist: (das Fis in der Vorzeichnung ist zu beachten) Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt,



Es giebt auch Gattungen dieser Tonart, welche in einer andern Tonart anfangen, als sie beschliessen, z. B. ein Anfang in E-moll oder G-dur hängt mit einem Schluss in Hypomyxolydisch-A zusammen; ferner ist es verstattet, dass dem Schluss in G-Hypomyxolydisch ein Anfang in D-moll oder F-dur vorangehen kann. Nach dieser Darstellung ist: „Christ du Lamm Gottes" eigentlich: Hypomyxolydisch in A, mit der Vorzeichnung Fis. In den Choralbüchern fängt diese Melodie gewöhnlich in G-dur an; man kann indess nicht sagen: der Choral ist aeolisch, weil Anfangs- und Schlusstonart als Verwandte gleiche Vorzeichnung haben.

Für diese Melodie will nun G-dur ihr Recht behaupten; schon mit Hinsicht auf den Text. Weil der Gemeine gleichsam der Anfangston in den Mund gegeben werden muss, so ist ein Vorspiel in derjenigen Tonart, welche bei solchen Chorälen mit ungleichem Anfange sich zuerst ankündigt, das zweckdienlichste. Es wird indess nicht überflüssig sein, zu erwähnen, dass diese Melodie, regelrecht vorgetragen, nach allen drei Versen in A-moll mit kleiner Terz schliessen muss; oder auch beim dritten Vers mit der grossen Terz, Falls kein Schlussamen nachfolgen sollte, für welches letztere aufgespart bleibe; der zweite Vers darf nach freier Wahl mit C-dur oder E-moll anfangen; desgleichen auch der dritte; zur Abwechslung mag der eine oder der andre Vers mit D-dur schliessen, welches letztere für einen Uebergang nach G-dur und E-moll eben so bequem ist, als von A-moll aus nach E-moll.

Ein zweites Beispiel eines ungleichen Anfangs ist die Melodie: „Jesu nun sei gepreiset," welche mit D-moll anhebt und mit G-moll endigt; übrigens wie sich von selbst versteht, von Anfang bis Ende ein b als Vorzeichnung behält.

Mancher könnte hiebei sagen: die hypomyxolydische Tonart sei weiter nichts, als die versetzte dorische! — Allerdings haben beide Tonarten das miteinander gemeinschaftlich, dass das mifa in beiden auf derselben Stelle ist, oder dass das mifa in beiden übereinstimmend ist; und dass ferner die kleine Terz und grosse Sext eine Hauptrolle haben; allein, es verdient angemerkt zu werden, dass in frühern Zeiten die dor. Tonart nur um eine Sekunde höher versetzt werden durfte (es soll auch Choräle in C-dorisch geben); also mit b und es vorgezeichnet, weil man die Unzulässigkeit einer höhern Versetzung dem Ernst der dorischen Tonart zuwider, vormals vielleicht stärker empfand. Seb. Bach versetzte alle dorischen Choräle, welche er vier- oder mehrstimmig bearbeitete, nach E, wie der Choral: „Jesu meine Freude" beweiset; für eine Gemeine zwar zu hoch, für einen Singchor aber gerade in der rechten Stellung. Abgesehen, dass jede versetzte Tonart einen andern Karakter annimmt, so ist zu bemerken, dass in der dorischen Tonart Dominantenschlussfälle vorkommen, die hypomyxolydische hingegen hievon nichts weiss.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Grosses Vokal- und Instrumental-Konzert
im Saale des Konservatoriums
gegeben von
Ferdinand Hiller.

Dieser noch sehr junge und talentvolle Mann, der sich sowol durch energisches Auffassen der hohen Foderungen der Kunst als durch sein brillantes Klavierspiel auszeichnet, hat in diesem Konsert ausgezeichnete Proben seiner künftigen Leistungen abgelegt. Die Herren Berriot und der junge sehr vollendete Violoncellist Franchomme unterstützten Herrn Hiller, der damit auftrat, einen Chor aus dem Moses des Herrn v. Chateaubriand hören zu lassen. Dieses Adagio ist voll tiefgefühlter Harmonie; Blasinstrumente, und namentlich die Hörner vollenden das Orientalische in dem rührenden Gebet; doch hätten die Streichinstrumente wohl mit mehr Abwechslung bearbeitet sein können. Darauf erfolgte ein Allegro zu einem Konzert, das Herr Hiller erst vollenden will. Der junge Künstler ward mit vielem Beifall empfangen und spielte mit ausgezeichneter Fertigkeit sein wahrhaft vortreffliches Werk voll neuer Ideen und glücklicher Effekte. Zur Eröffnung der zweiten Partie liess der Konzertgeber eine von ihm komponirte grosse Symphonie aufführen. Das erste Stück in Es-dur

ist energisch und reich instrumentirt, es ist kein Herumtasten nach Ideen und Melodien, wie man es so oft bei jungen Komponisten findet, sondern ein Hauptgedanke, der unter den verschiedenartigsten Gestalten immer neu belebt wieder hervor tritt, zeigt, wie planmässig überhaupt und durchdrungen Herr Hiller von seiner Auffassung war. Das zweite Stück, ein Andante Scherzando, ist voll Grazie und Jugendkraft, doch beide in H-dur geschrieben, was die Ausführung und namentlich für die Violoncells bedeutend erschwert hat, und daher in dieser Beziehung manches zu wünschen übrig gelassen. Auch glauben wir bemerkt zu haben, dass Herr Hiller fast überall dieselben Effekte anwendet, namentlich die Bässe unter einem sogenannten tremolo der Geigen stark einwirkend hervortreten zu lassen. Uebrigens kann man mit Zuverlässigkeit behaupten, dass, Herr Ferd. Hiller, mit so bedeutendem Talente so reichlich ausgestattet, den unsterblichen Beethoven als Vorbild gewählt und gewiss einst den ersten Rang unsrer aufblühenden Künstler einzunehmen verspricht. Er geniesst die höchste Achtung aller hier lebenden Künstler und was wir eben angeführt, ist alles eine Wiederholung der Aussagen der Herren Cherubin, Rossini, Meyerbeer, Auber u. s. w. Herr Hiller dirigirt auch mit ausserordentlicher Zufriedenheit der Vorsteher, die königliche Choronsche Academie für religiöse Musik, woselbst er als Professor von Seiten der Regierung angestellt ist. Wir wollen hoffen, dass Herr Hiller uns im künftigen Jahre mit seinen Sommer-Produkten bekannt machen wird, um zu sehen, wie er stufenweise zur Höhe gelangt, die ihm allerseits prophezeiht werden muss. —

Zur letzten Vorstellung der Dem. Sontag im italienischen Theater.

(1r Akt aus „Semiramis“ 2r des „Tankredi.“)

Diese Vorstellung sollte der Mad. Sontag als Benefiz, wie es auch verkündet war, ganz zugestanden sein; doch der Direktor, Herr Laurent, ein geübter — Geschäftsmann, wusste ihr wiederum 2/3 der Einnahme streitig zu machen, vorgebend, er habe durch ihre Krankheit einen Verlust erlitten, den sie ihm dadurch ersetzen müsse. Die Preise der Plätze wurden nun um das Doppelte erhöht, und das Haus war drückend voll; jeder mochte gern Zeuge dieses letzten Triumphs sein, der auch wahrlich der glänzendste war, den je eine Sängerin in Paris erlebt. Gleich bei ihrem Erscheinen in der „Semiramis“ ward sie tobend empfangen, und als die eifernden Dilettanti einigermaassen beruhigt waren, sang Mad. Sontag mit der unerreichbarsten Vollkommenheit, und schlug mit jedem Ton eine neue Wunde, denn unersetzlich ist der Verlust. Wie sehr anstrengend und schwierig diese Gesangpartie auch ist, sie gab sie so vollendet wieder, dass ihr noch vor dem Schluss ein herrlich gewundner Blumenkranz zu Füssen flog. Unser zuckersüsser, pudelnärrischer stets tanzender Bondagei hob ihn auf, als Mad. Sontag noch im Vollenden ihres Sphärengesangs begriffen, und stand mit ungeduldig hüpfender Gebehrde, die Krönung zu vollbringen. Kaum hatte die hohe Meisterin ihr Werk vollbracht, so setzte ihr B. den Preis der Anerkennung auf's Haupt, und das Publikum donnerte mit tausend und tausend Bravo's fast unaufhörlich fort. Der Enthusiasmus und die Liebe für Mad. Sontag ist jetzt auf dem höchsten Punkt, und daher der Schmerz so gross, dass sie so bald uns entrissen wird.

Die liebliche tändelnde Ouvertüre aus Tancredi verbreitete Ruhe, der Vorhang ging auf, und mit neuer Grazie und neuer Anmuth trat Mad. Sontag auf. Der Eintritt der Mad. Malibran als Tancred, die mit ihrem Feuer alles hinreisst, war bewundernswerth. Ganz geharnischt als Kreuzritter, treu der Geschichte entlehnt, glich sie dem schönsten Jüngling, der mit Muth und Würde, mit seltner Zuverlässigkeit auf sich selbst vertrauend jeder Gefahr die Stirn bietet. Sie ward mit reichem Beifall empfangen und verdient ihn auch fort in vollem Maasse. Das grosse Duett der Sontag und Malibran kann unmöglich mit mehr Zartheit, Genauigkeit und Vollkommenheit gegeben werden, das kleinste Nuanciren im Crescendo und Diminuendo war mit einer Einheit beobachtet worden als ob beide Töne durch einen Hauch bewegt hervorgerufen würden. Es ist auch unmöglich zu beschreiben, mit welchem Feuer das Publikum diese Darstellung

aufgenommen; der Vorhang fiel in diesem Jubel, doch bald musste er wieder aufgezogen werden, denn stürmend wurden beide Sängerinnen, doch besoders Mad. Sontag hervorgerufen, etwas hier äusserst seltnes. Genug Mad. Malibran kam mit der stürmend verlangten Scheidenden an der Hand, und sie waren kaum unter betäubenden Bravo's auf den Vordergrund getreten, als Blumen und Kränze von allen Seiten auf die Bühne flogo. Madame Malibran benahm sich äusserst bescheiden und setzte der Sontag einen Kranz auf, und da sie als Mann da stand, überreichte sie ihr auch alle Boukette, die Madame Sontag zwar verlegen ablehnte, doch von ihm nicht zurückgenommen wurden. Die Herzogin v. Berry sah alles mit an, applaudirte aus allen Kräften und hatte eine der Ersten ihren Blumenstrauss dem lieben Paare zugeworfen! —

DIE BELAGERUNG VON KORINTH

von

ROSSINI

in

BERLIN.

Motto:

Falstaff: „Ich bin alt, ich bin alt.“
Dortchen: „Ich habe dich lieber, als die jungen Gelbschnäbel miteinander.“

OMNIBUS.

Berlin, den 10. Februar.

Zwölfte Möser'sche Akademie.

Zum Schlusse des ersten Cyklus wurden die Theilnehmer mit der Ankündigung eines

zweiten Cyklus

von sechs Akademien

erfreut, in denen:

Beethovens A-dur-Symphonie,
E-moll-Symphonie
und B-dur-Symphonie,

letztere beiden auf vielfaches Begehren, die höchste Theilnahme im Voraus in Anspruch nehmen. Sicherlich wird auch diesmal der entschiedenste Erfolg Herrn Mösers edles Streben belohnen. Je mehr von Seiten der Oper geschieht, das Publikum durch den Flitterstaat blendender Dekorationen und modischer Tänzerkunststücke zu schlechter Musik zu verführen, desto eifriger wird diese Freistatt guter Musik von allen gebildeten Kunstfreunden gesucht.

Heute hat sich Herr Möser noch ein zweites Verdienst erworben durch die gelungene Aufführung einer

grossen Symphonie von Gährich,

(Kammermusikus in Berlin, als Spieler und Lehrer geschätzt) des ersten grössern Werks, das in Berlin von ihm bekannt wird. Sie fand lebhaften Beifall, und verdiente ihn besonders durch gründliche und fleissige Arbeit und durch eine, wenn auch nicht originale, doch durchaus achtsame und kenntnissreiche Instrumentation. Noch entschiedner würde sie gewirkt haben, wenn nicht die Ausdehnung der Arbeit und die Masse der Instrumentation (Trompeten, Posaunen u. s. w.) mit den Motiven gewissermaassen im Widerspruch gestanden hätte, die hiezu nicht bedeutend genug erschienen, während sie für eine kleinere Anlage unbedingter lobenswerth gewesen wären. Dies gilt von allen vier Sätzen, obwohl es bei der fleissigen Fugenarbeit im letzten Satze durch die Kraft, die dieser Schreibart an sich inwohnt, so viel wie möglich ersetzt

wurde. Besondres Lob verdient der unverkennbare kunstbrüderliche Eifer, mit dem die Mitglieder des Orchesterr das Werk ihres Kollegen ausführten. Sie hatten offenbar ihre Freude daran.

Derselbe Eifer zeigte sich bei der Ausführung einer jener ewig lebensfrischen Symphonien v. Hadyn und bei der frühlingssüssen Pastoralsymphonie von Beethoven, die uns wie ein Trost über den langen, harten Winter ansprach.

Eins ist es, was der Kunstjünger bei Haydn mehr, als bei irgend einem andern Musiker (Mozart und Beethoven nicht ausgenommen) lernen kann:

Maass zu halten.

Nie ist ein Satz von Haydn zu lang und nie zu kurz. Der Hörer fühlt sich befriedigt, ohne noch einen Strich zuzuwünschen, ohne einen als überflüssig oder beschwerend zu empfinden. Wie der ersten zarten Jugend steht ihm alles, jede Bewegung und jede Ruhe leicht und gut an. Es muss alles so sein; nur das Wort, muss, vergisst man: es ist alles so und ist gut. Man mag eher das ganze Werk aufgeben, als einen Zug daran missen, oder dazu wünschen. Unschuld, Freude, der leichte Himmel seines Landes, haben den liebenswürdigen Greise den schönsten Jugendkranz durch die Silberlocken gewunden. Er ist, vor allen Künstlern

der schöne Geist.

Nicht so hell und klar und leicht war Beethovens Horizont, war Beethovens Herz. Die Ueberschwenglichkeit seiner Liebessehnsucht, das ahnungsvolle Hineinleben in die Allnatur möchte sich bei jedem Anlass endlos unerschöpflich ergiessen und scheint sich noch so wenig ausgesprochen zu haben nach dem überreichsten Erguss. Wie der Pelikan öffnet er seine liebeschwellende Brust, uns mit seinem Blute zu nähren; unbekümmert, dass das Leben mit ihm entrinnt. M.

Nachschrift.

Besondre Auszeichnung verdienen die Posaunen und Trompeten in der Pastoralsymphonie. Noch nie waren sie mit solcher Sicherheit und Kraft in dieser Symphonie eingetreten, in der ihnen ein so wichtiger Antheil zugewiesen ist. M.

Letzte Abonnements-Aufführung der Singakademie.

Am 11. Febr. beschloss die Singakademie unter Herrn Professor Zelters Leitung den Cyklus ihrer öffentlichen Versammlungen mit der Aufführung des

Judas Makkabäus.

Die Orchesterpartie, ausgeführt vom philharmonischen Verein unter Leitung des Herrn Ritz (der als Orchesteranführer alle Anfoderungen auf das Vollkommenste erfüllt) der treffliche Chor der Singakademie, die Solosänger (von denen Mad. Thürschmidt, Fräul. v. Schätzel und Herr Mantius genannt werden dürfen) alles hatte sich zu einer sehr gelungenen Aufführung vereinigt, die auf die überzahlreiche Versammlung sichtbar tief wirkte. Nächst Herrn Ritz zeichnete Herr M. sich durch Feuer und Kraft des Vortrags in einem Grade aus, wie bisher noch nie.

Das Publikum ist Herrn Prof. Zelter und dem gesammten Personal der Singakademie grossen Dank für diese Reihe trefflicher Aufführungen schuldig und darf die Hoffnung hegen, dass der nächste Winter Wiederkehr der edlen Unternehmung bringen wird. Für dieses Jahr wäre noch ein grosser Wunsch zu erfüllen:

die Aufführung der grossen Passions-Musik

von J. S. Bach.

Die Erinnerung an das vorige Jahr muss der Singakademie, wie dem Publikum unvergesslich sein; und so bedarf es keiner Motivirung jenes Wunsches. Marx.

Notizen.

(Neue Opern.) Die Direktion der Académie royale de musique in Paris ist im Begriff, eine neue, grosse Oper in 5 Akten, unter dem Titel: „das Troyanische Pferd“ (le cheval de Troye) auf ihr Repertoir zu bringen. Wie man sagt, ist Herr Blangini mit der Komposition der Musik beauftragt. — In der neuen Oper von Auber: „Fra Diavolo“ haben Chollet, Féréol und Mad. Boulanger die Hauptpartien übernommen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literarisch-, artistisch-, musikalischer Anzeiger No. 2.)

Verzeichniss von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

Nr. 1. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. Den 16. Januar 1830.

Dieses Verzeichniß wird dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Anzeige

für die Herren Theaterdirectoren.

Das in Paris im vergangenen Monat mit ungetheiltem Beifall aufgenommene Stück von Scribe „Louise" ist vom Herrn Dr. C. Frieden in Paris übersetzt unter dem Titel: „Louise oder die Versöhnung, Lustspiel in 2 Aufzügen" und ein Exemplar dieser Uebersetzung an die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin gesandt worden, welche über die Bedingungen gern Aufschluß geben wird. —

So eben ist erschienen:

Bilderwitz in Metamorphosen.

Ein Taschenbuch zum Lachen. Mit 24 f. illum. Kupfern, broch. mit Goldschnitt. Preis 20 Sgr. (Commissions-Artikel.)

Die neue Idee, die Satyre durch Thiercharaktere walten zu lassen, wird gewiss Beifall finden und beim Beschauer der niedlichen Bildchen Vergnügen erregen.

Industrie-Comtoir in Leipzig.

Geheimnisse der Blumisterei 3r. Band.

In der C. G. Zeh'schen Buchhandlung in Nürnberg ist eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Reider, J. E. von, die Geheimnisse der Blumisterei, in Beschreibung und der Kultur aller bekannten Garten-, Glas-, Treibhaus-, Blumen- und Ziergewächsen. 3r. und letzter Band. Mit vollständigem Register über die in den 3 Bänden beschriebenen Pflanzen, ihre Arten und Abarten. Auch unter dem Titel:

Beschreibung der neuesten noch sehr seltenen und schönen Blumen- und Ziergewächse, nebst deren Kultur und Vermehrung ꝛc. Fortsetzung u. Schluß. gr. 12. broch. 2 Rthlr. (Alle 3 Bände, 112 Bogen stark, kosten 6 Rthlr.)

Mit diesem 3ten Bande, sammt den Register über alle 3 Bände, ist nun ein Werk, dessen 1r. Band 3 Auflagen erhielt, geschlossen, welches Alles enthält was Blumisten, für welche es nur geschrieben ist, interessiren und nützlich seyn kann. Es enthält nicht allein die Grundsätze der Pflanzenkultur, sondern auch die Blumenzucht in Theorie und Praxis, dann die Beschreibung von wenigstens 10,000 Blumen und Ziergewächsen, und von jeder Pflanze die geeignete Kulturart.

Bei der Behandlung und Kultur der Pflanzen hat der Herr Verfasser zwar auch Dasjenige berücksichtiget, was andere Werke darüber geben, ist aber übrigens seinen Erfahrungen gefolgt und als ein, über dreißig Jahre prüfender praktischer Blumist zu Werke gegangen.

Alle bekannten, aber nur vorzüglichen Blumen und Zierpflanzen sind in diesen 3 Bänden beschrieben, vorzüglich sind im 3ten Bande die neuesten der Londoner und Pariser Gärten, welche fast in allen deutschen Gärten noch unbekannt sind, und die kein Werk über Blumisterei enthält, darin aufgeführt.

Demnach hat der Blumist in diesen 3 Bänden, um einen mäßigen Preis, weit mehr Vollständigkeit und Neues, als wie alle andern bändereicheren, und darum viel theurern Werke der Art enthalten. Wir hoffen daher, daß nicht blos der 3te Band den Besitzern der beiden ersten willkommen seyn, sondern daß auch das ganze, nun vollständige, vorzügliche und im Preise billige Werk noch viele Abnehmer finden wird.

Die Zeitschrift Hebe,

Zeitung für heitere und ernste Unterhaltung. Herausgegeben von L. v. Alvensleben,

welche mit 1830 ihren 6ten Jahrgang beginnt, erscheint von da an im Verlage des Unterzeichneten. So wohl Verleger als Herausgeber werden diesen Wechsel benutzen, um diesen bisher schon mit Beifall aufgenommenen Journale ein erweitertes Interesse zu verleihen, und es sind zu diesem Zwecke die ausgezeichnetsten Schriftsteller Deutschlands zur Theilnahme eingeladen worden.

Es erscheinen von der Hebe wöchentlich 3 Nummern, Literatur- und Intelligenz-Blätter ungerechnet.

Der Jahrgang kostet 6 Rthlr. 20 Sgr. oder 12 fl. Rhein., wofür alle Buchhandlungen und Postämter Bestellungen annehmen. Probenummern für 1830 sind ebendaselbst gratis zu haben.

Hofbuchdruckerei zu Altenburg.

In der J. C. Hermannschen Buchhandlung in Frankfurt a. M. sind erschienen und an alle Buchhandlungen versandt worden:

Schubart, C. F. D., sämmtliche Gedichte, 3 Thle. Neue verbesserte Ausgabe. 16mo., weiß Druckpapier, Ladenpreis 1 Rthlr. sächs.

Die Gedichte Schubarts, der ebenso durch seine für Freiheit, Rechte und wahre Religiösität erglühenden, und durch seine heitern volksthümlichen Dichtungen, in denen uns Kraft und Innigkeit, Naivität und Gemüthlichkeit, oft wahrhaft dichterische Begeisterung abwechselnd entgegentritt, wie durch sein unglückliches Schicksal das Interesse seines deutschen Vaterlandes erregt hat, erscheinen hier abermals in einer neuen Ausgabe, und hat die warme Theilnahme, die sich dabei von Seiten des Publikums gezeigt hat, beurkundet, daß trotz der ansehnlichen Verbreitung der frühern Ausgaben dieses Dichters, den wir mit Recht einen wahren Volksdichter nennen, das Interesse für ihn noch immer gleich rege ist.

Mit dem Erscheinen dieser Ausgabe hat der früher dafür bestimmte Subscriptionspreis von 22½ Sgr. sächs. aufgehört, doch wird man den jetzigen Ladenpreis von 1 Rthlr. sächs., im Vergleich mit der Bogenzahl und der äußern Ausstattung des Buches, gewiß noch höchst niedrig finden.

An alle Journalzirkel, Lesegesellschaften, Leihbibliotheken und Leser von Zeitschriften.

Wir zeigen an, daß folgende in unserm Verlage erscheinende Zeitschriften auch im Jahre 1830 fortgesetzt und wie bisher durch alle Buchhandlungen, Zeitungsexpeditionen und Postämter zu beziehen seyn werden.

Leipziger Allgemeine Modenzeitung.

Eine Zeitschrift für die gebildete Welt, herausgegeben von Dr. J. A. Bergk. 31. Jahrgang.

Diese schon seit 30 Jahren ununterbrochen bestehende Zeitschrift erfreut sich einer regen Theilnahme; wir bitten die Freunde unterhaltender Lectüre, des guten Geschmacks und der Moden auch diesmal um gütige Unterstützung des Unternehmens.

Der äußerst billige Preis der Zeitschrift, für den Jahrgang zu 65 gedruckten Quartbogen,

mit 52 Kupfern in 4to oder circa 165 Abbildungen der neuesten Pariser, Londoner und Wiener Moden, 14 Tage nach deren Erscheinen in den benannten Hauptstädten, ist 6 Rthlr.;

mit 140 Kupfern, die erwählten Moden-Figuren und als Doppelkupfer: Portraits berühmter Menschen, Abbildungen neuer Meubles, geschmackvoller Fenster-Gardinen, von Stick- und Strickmustern, Garten-Verzierungen, Equipagen, Maskeraden-Anzügen, und von dergleichen interessanten Neuigkeiten mehr, enthaltend, 8 Rthlr.

In jeder Woche werden 1 Bogen mit unterhaltenden Aufsätzen, Erzählungen, Gedichten, Correspondenzen u. s. w., der Tagsbericht für die Modenwelt mit den vollständigen Nachrichten über neue Moden, Gewohnheiten und Erfordernisse u. s. w. und zwei Kupfern ausgegeben.

Von 1830 an erhält diese Zeitschrift einen Begleiter unter dem Titel: Blätter aus der Gegenwart u. s. w. 52 Bogen. Der Preis desselben für die Abnehmer unserer Modenzeitung ist 2 Rthlr. 15 Sgr. jährlich. Es steht jedoch jedem Abnehmer frei, diese Blätter mitzuhalten oder nicht. Eine ausführliche Anzeige darüber befindet sich in Nr. 90 der Modenzeitung nebst Probebogen. — Der Preis der Blätter aus der Gegenwart ohne die Modenzeitung, also allein, ist 4 Rthlr. jährlich.

Bibliographie von Deutschland,

oder wöchentliches vollständiges Verzeichniß aller in Deutschland herauskommenden neuen Bücher, Musikalien und Kunstsachen, mit Angabe der Bogenzahl, des Preises und der Verleger, nebst Anzeige derjenigen Unternehmungen aus den angegebenen Fächern, welche auf Subscription und Pränumeration gemacht werden, mit den dabei obwaltenden Bedingungen, begleitet von vier Registern. 4r. Jahrgang circa 33 Bogen in 8. Preis 1 Rthlr. 20 Sgr.

Da die neu erschienenen Werke jedesmal sogleich in die Bibliographie aufgenommen werden und für die Vollständigkeit dieser Verzeichnisse aufs gewissenhafteste von uns gesorgt wird, so können die Leser den Lauf der Literatur und Kunst Schritt für Schritt verfolgen.

Blätter aus der Gegenwart

für nützliche Unterhaltung und wissenschaftliche Belehrung. 22 Bogen in Quart. Preis 4 Rthlr.

Das Haupt-Augenmerk dieser neuen Zeitschrift soll seyn, in dem Bereiche der Natur- und Menschen-Kunde, aller Künste und Wissenschaften und der Literatur aller Länder stets das Neueste und Interessanteste zuerst, nicht als Nachtreter anderer deutschen Zeitschriften, mit großer Schnelligkeit zu liefern. Alle Aufmerksamkeit erregende, auf obiges Wissen Bezug habende, Vorgänge, Thatsachen, Entdeckungen und Erfindungen, ferner Biographie, neuete Geschichte, charakteristische Schilderungen u. s. w. werden demnach ihren Hauptinhalt ausmachen.

Die Redaction derselben wird sich nichts entgehen lassen, was die allgemeine Aufmerksamkeit verdient, sondern darüber, der Wichtigkeit des Gegenstandes gemäß, längere oder kürzere Bemerkungen machen.

Alle den abstracten Wissenschaften angehörende trockne Dinge werden vermieden werden und dem auf dem Titel ausgesprochenen Entschlusse: Belehrung mit Unterhaltung zu verbinden, stets treu, von denselben nur das mitgetheilt werden, was jedem Gebildeten bekannt seyn sollte.

Industrie-Comptoir in Leipzig.

In der Rein'schen Buchhandlung in Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Scherz und Ernst
über
Ernst Scherzlieb's
Dresden wie es (durch eine goldene Brille) ist, nebst Bemerkungen über die Nationalität in der Opermusik, über die Verhältnisse der italiänischen und deutschen Oper in Dresden, wie über die Ludwig Tieck's zum Theater. —
Eine Neujahrgabe
von
R. O. Spazier.

8. Mit einem satyrischen Titelkupfer, 6 Bogen sauber geheftet. Preis 8 Gr.

Der geistreiche Witz und Humor, an dem der bekannte Zögling Jean Pauls nicht zu verkennen seyn dürfte; — die Ideen über dramatische Musik des Verfassers, dessen Arbeiten in diesem seltener bearbeiteten Fache allgemeinster Theilnahme schon sich zu erfreuen gehabt; — die interessanten Mittheilungen über die Verhältnisse angegebener Art in einer der bedeutendsten Städte, — lassen uns mit Recht hoffen, Freunden des Scherzes, wie Musikverständigen und Theaterfreunden, wird dieses Schriftchen eine höchst willkommene Neujahrsgabe seyn; es werde in keiner einigermaßen bedeutenden Leihbibliothek fehlen. Die zahlreichen in Dresden eingegangenen Bestellungen setzen uns in den Stand, dieß Schriftchen mit einem sauber gearbeiteten Kupferstich, Behufs allgemeiner Verbreitung für einen so wohlfeilen Preis zu erlassen. Auch giebt die goldene Brille auf dem Titel, dem Aeußeren des Schriftchens ein eben so originelles Ansehn, wie die Conception und der Gehalt originell ist.

Literarische Anzeige.

So eben ist bei Unterzeichnetem erschienen und durch die J. C. Hermannsche Buchhandlung in Frankfurt a. M. an alle solide Buchhandlungen versandt worden:

Waterloo.
Ein Gedicht, mit Anmerkungen.
Dem General Bourmont
von
Méry und Barthélemy.
Metrisch nachgebildet.
von
Carl Geib.

Elegant geheftet 36 Kreuzer oder 8 Gr. sächs.

Répertoir du Théâtre français à Berlin,
Fortsetzung.

No. 30. Les Perroquets de la mère Philippe, en 1 acte, p. MM. Dartois. A. Dartois et ***, 7 sgr. 6 Pf. (5gg.)

No. 31. Tony, ou les canards, en 2 actes, par MM. Brazier, Melesville et Carmouche, 7 sgr. 6 Pf. (6 gGr.)

No. 32. Le Confident, en 1 acte, par MM. Scribe et Melesville, 5 Sgr. (4 gGr.)

No. 33. Angéline, ou la Champenoise, en 1 acte, par MM. Dartois et Léon, 7 Sgr. 6 Pf. (6 gGr.)

No. 34. La mère au bal et la fille à la maison, coméd.-vaudev. en 2 actes, p. M Theaulon 7½ sgr. 6 gGr.

No. 35. Marie Mignot, pièce en 3 époques, par MM. Bayard et Paulin 10 Sgr. 8 gGr.)

No. 36. Avant, pendant et après. esquisses historiques, par MM. Scribe et Rougemont, 10 Sgr. (8gGr.)

No. 37. L'école des viellards, comédie en 5 actes, par M. Delavigne 10 Sgr, (8 gGr.) (wird in wenigen Tagen ausgegeben.)

Dieses Répertoire enthält diejenigen Comödien und Vaudevilles der neuern berühmten französischen Theaterdichter, die in Paris und Berlin allgemeinen Beifall gefunden haben, und eignet sich zum Lesen wie zur Aufführung in geselligen Vereinen, so wie auch wegen der Correctheit, Wohlfeilheit und weil nichts die Erlernung der französischen Sprache so befördert, als das Lesen französischer Lustspiele, vorzüglich zu lehrreichen und angenehmen Geschenken

Zu Polterabenden.

Eine Sammlung von Anreden für Einzelne und Scenen für gesellschaftliche Vereine, mit Andeutungen über die Kostüme, nebst Strohkranzreden. Herausgegeben von C. Müchler. Mit einem Titelkupfer, geheftet. Preis 1 Thlr. 15 Sgr. Ueber die Trefflichkeit und Zweckmäßigkeit dieses dem geselligen Vergnügen geweihten Buches haben sich wieder Journale höchst anerkennend ausgesprochen, wie das Berliner Conversationsbl. No. 154. der Wegweiser zur Abendzeitung No. 33, der Hebe No. 7, der Zeitung für elegante Welt No. 84. ꝛc. ꝛc.

C. W. Sametzky, neustes praktisches Berliner Kochbuch für bürgerliche Haushaltungen, oder gründliche Anweisung, alle Arten Speisen und Backwerk auf die wohlfeilste und schmackhafteste Art zu bereiten, auch unter dem Titel: Lehrbuch der Kochkunst, 1. Theil 2te durchaus umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage. Preis geb. 1 Thlr. 10 Sgr.

Diese 2te Auflage ist so eingerichtete, daß der 1ste Bd. ein für sich bestehendes Ganze bildet, welcher Alles umfaßt, was seine bürgerliche Haushaltung betrifft und 1263 Rezepte für Koch- und Backkunst, Bereitung von Getränken ꝛc. nebst Speise- und Küchenzettel, auch Anweisung über das Ordnen der Speisen zum Frühstück, Mittag und Abendessen ꝛc. enthält. Das Ganze ist so gründlich und faßlich dargestellt, daß wer auch gar nichts von der Kochkunst weiß, die besten und schmackhaftesten Speisen bereiten kann, wenn man nach der Vorschrift verfährt; auch ist bei jedem Rezepte auf die Personenzahl, für welche die Gerichte zubereitet werden, Rücksicht genommen, und somit kann dieses als das beste Kochbuch allen Haushaltungen empfohlen werden.

In allen Buchhandlungen zu haben, in Berlin im Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34.

Verzeichniss von Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34 zu haben sind.

Nr. 1. Den 16. Januar 1830.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung und dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte beigelegt.

Empfehlung.

Herr W. Hartmann in Magdeburg verbindet mit einem vollständigen Lager der mannigfaltigsten bei der Ausübung der Musik bekannten Gegenstände, als Bogen- und Blase-Instrumente, Drath- und Darmsaiten der besten Art u. m. a, eine eigne Fabrik von Blase-Instrumenten, insbesondere Flöten, Clarinetten, Fagotten, Oboen u. s. w., von deren Güte Unterzeichnete sich zu überzeugen Gelegenheit gehabt haben, und solche nicht allein wegen sauberer Arbeit, sondern auch wegen der Reinheit und leichten Ansprache des Tons anzuempfehlen nicht anstehen.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Dessauischer Hof-Capellmeister.
August Mühling, Musikdirector in Magdeburg.

Ankündigung

des Schlusses der Subscription auf die

Grosse Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus,
von Johann Sebastian Bach.

1. In Partitur 12 Thl., nach dem Erscheinen 18 Thl.
2. Im vollständigen Klavierauszuge 5 Thl., nach dem Erscheinen 6 — 7 Thl.

Die Liste der resp. Subscribenten wird dem Werke vorgedruckt und erlauben wir uns daher die ergebene Bitte, die Namen möglichst deutlich zu schreiben. Da die Publication obiges Werkes baldigst geschieht, so wird um schleunige Zusendung der Namen der resp. Subscribenten gebeten. Berlin, den 1. Jannar 1830.

Schlesingersche Buch- u. Musikhandlung.

Bei C. G. Förster in Breslau ist erschienen und bereits versandt:

Hesse, A. 1r. Sinfonie à grand Orchestre. Oe 20 2 Rthlr. 12½ Sgr.
— — nützliche Gabe für Orgelspieler 1s Bändchen. 20 Sgr.
— — 12 Studien für die Orgel mit obligatem Pedal. 12½ Sgr.
Panofka, H. Variat. brill. sur un thême original p. Violon. avec acc. d'Orchestre. Oe 5. 25 Sgr.
Fuhrmann, Tänze aus der Oper „die Belagerung von Corinth" für Pfte. 5 Sgr.
Gernlen, R. „der süsse Herr" scherzhaftes Gedicht mit Begleitung des Pfte. oder der Guitarre. 7½ Sgr.
Achmet-Aga, Marche militaire et favorite du grand turc „Mahmud II. p. Pfte. 5 Sgr.
— — à quatre Mains. 7½ Sgr.
Achilles van der Brechtholunderbourg (ci devant Chef de musique de troupes turques réglées, connu sans le non de Achmet-Aga) Marche favorite du General Comte de Diebitzsch Salbalkansky executé à l'entrée triomphale de l'armée Russienne en Adrianople. p. Pfte. 7½ Sgr.
— — à 4 Mains. 10 Sgr.

Bei Unterzeichnetem und durch alle Buch- und Kunsthandlungen ist zu haben:

Recueil de Ranz des vaches et de Chansons nationales de la Suisse pour la flûte seule, accompagnée d'une guitarre ad libit. composé et arrangé par Ferdinand Huber. broché. Prix 48 kr. oder 15 sgr.

Sammlung von Kuhreihen und Schweizerischen National-Gesängen, gesetzt und eingerichtet für eine Flöte, auch nach Belieben mit Begleitung einer Guitarre, von Ferdinand Huber. St. Gallen, lithographirt von Heim und Sohn. brochirt in Umschlag. Preis 48 kr. o. 15 sgr.

Des Herrn Componisten glückliche Gabe im Satze gefälliger und in das Gehör fallender Musikstücke, findet sich in seinen vielfältigen Werken so oft bewährt, daß wir zum Lobe dieser lieblichen Flötenstücke nur hierauf aufmerksam zu machen brauchen. Vierzehn Stücke bilden diese kleine Sammlung und die fröhlichsten Weisen der Alpenbewohner wechseln anmuthig mit den originellsten Volksgesängen verschiedener Kantone und obschon den angehenden Flötisten einige belehrende und aufmunternde Schwierigkeiten darbietend, sind sie durchweg so gesetzt, daß der nur einigermaßen Geübtere sich das Spiel derselben leicht und befriedigend finden wird. Der Titel ist mit einer freundlichen Vignette geziert, das Ganze in artigem Umschlag und Druck und Papier sind vorzüglich.

Huber und Comp. in St. Gallen.

Verzeichniss von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

Nr. 2. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. Den 13. Februar 1830.

Dieses Verzeichniß wird dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Romans qui ont nouvellement paru à Paris,

et qui se trouvent à la librairie de A. M. Schlesinger, á Berlin unter den Linden No. 34.

Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu, et publiée par M. Benjamin Constant, 3me édition. 10 Sgr.

Adolph et Julie, ou lettres de deux amants, habitant les bords du Dniester. Traduit du polonais. 2 Vol. Paris 1828. 1 Thlr. 25 Sgr.

Agent, l', provocateur par M. Dinocourt 4 Vol. Paris 1828. 5 Thlr. 7½ Sgr.

Amours, les, de Camoëns et de Catherine d' Athalde par Mme. Gautier 2 Vol. Paris 1827. 2 Thlr. 7½ Sgr.

Apprentis, les deux, par M. Merville 4 Vol. Paris 1826, 5 Thlr.

Aventures de la famille Dolone ou la bonne et la mauvaise compagnie par M. J. de Loyac 4 Vol. Paris 1827. 4 Thlr. 15 Sgr.

Aventures d'un jeune français, ou la puissance du caractère par A. B. Ducange. 3 Vol. Paris 1826, 3 Thlr. 22½ Sgr.

Bataille, la, de la Boyne ou Jacques II. en Irlande; roman historique Irlandais par M. Banim. Traduit par M. A. Befauconpret 5 Vol. Paris 1829. 5 Thlr. 20 Sgr.

Caramau, ou la découverte de Bahia, roman-poëme Bresilien par José de Santa Rita Durao. 3 Vol. Paris 1829. 3 Thlr. 12½ Sgr.

Castillan, le, ou le prince noire en Espagne, roman historique Espagnol par D. Telessore de Trueba y Cosio. Traduit par M. C. Defauconpret 5 Vol. Paris 1829. 6 Thlr. 7½ Sgr.

Chambre, la, rouge, ou le routier par T. Dinocourt. 5 Vol. Paris 1828. 5 Thlr. 20 Sgr.

Chancelier, le, et les censeurs, roman de moeurs par E. L. de Lamothe Langon 5 Vol. Paris 1828. 5 Thlr. 20 Sgr.

Chateaubriand, (M. le Vicomte de). Aventures du dernier Abencerrage. Londres 1826. 2 Thlr. 10 Sgr.

Château, le, des morts, ou la fille du brigand, chronique hongroise du XVIe. siecle. publieé par J. E. Picard, 3 Vol. Paris 1828. 1 Thlr. 25 Sgr.

Chauffeur, le, par Auguste Picard. 4 Vol. Paris 1829. 4 Thlr. 15 Srg.

Le Colone. Duvar, fils naturel de Napoléon, publié d'après les mémoires d'un contemporain. 4 Vol. Paris 1829. 4 Thlr. 15 Sgr.

Contes historiques par J. D. Musset-Pathay. Paris 1826. 2 Thlr. 15 Sgr.

Cooper, La prairie, roman américain. Traduit de l'anglais par A. J. Defauconpret. 2me Edit. 4 Vol. Paris 1827. 4 Thlr. 15 Sgr.

Cooper, le Corsaire rouge, roman américain. Traduit de l'anglais par A. J. Defauconpret. 4 Vol. Paris 1828 4 Thlr. 15 Sgr.

Cooper, Le Puritain d'Amerique ou la Vallée de Wish-ton-Wish, roman Américain. Traduit de l'Anglais par l'Auteur d'Olésia ou la Pologne. 4 Vol. Paris 1829, 4 Thlr 15 Sgr.

Crohore na Bithoge ou les White Boys, roman historique Irlandais par Banim. Traduit de l'anglais par A. I. Befauconpret. 3 Vol. Paris 1829. 3 Thlr. 15 Sgr,

Le Curé de Campagne, ou la petite ville en révolution par Alphonse Lorry. 4 Vol. Paris 1829. 4 Thlr. 15 Sgr.

Douze jours au château, ou les douze nouvelles, contenant: Morcar et Gunilda, ou terreur et pitié, amour et douleur, anecdotes anglaises — Adolph Hegliger, ou la maison des Revenans — le vaisseau des tempêtes etc. etc. par Ph. de Passac. 4 Vol. 1826. 4 Thlr. 15 Sgr.

Eduard et Lusile, ou le patriote à la fin du 7me siècle par M. Th. L..... 4 Vol. Paris 1828. 4 Thlr. 15 Sgr.

Elisabeth, ou les exilés de Siberia; précedée d'une notice historique sur l'auteur, et suivie du poëme sur la prise de Jericho par M. Cottin. Paris 1828. 25 Sgr.

Enfant, l, désavoué, par l'anteur de Pelham. Traduit de l'anglais par M. Netmann 4 Vol. Paris 1829. 4 Thlr 15 Sgr.

Espion, l', de police, roman de moeurs par

E. L. Lamoth-Langon. 4 Vol. Paris 1826. 4 Thlr 15 Sgr,

Fiancées, les, histoire milanaise du XVIIme siècle, découverte et refaite par Alex. Manzoni, trad. de l'italien sur la 3me édit. par M. Rey Dussuen 5 Vol. Paris 1828, 6 Thlr. 22½ Sgr.

Filles, les trois, de la veuve. par Ducange 6 Vol. Paris 1826. 8 Thlr, 22½ Sgr.

Fray-Eugénio ou l'auto-da-fé de 1680 par Mortonval, auteur du tartufe moderne et du comte de Villamayor. 4 Vol. Paris 1826. 5 Thlr.

Frédéric Styndall ou la fatale année par M Kératry. 5 Vol. Paris 1827. 5 Thlr.

La Comtesse de Genlis. Le La Bruyère des domestiques, précédé de considerations sur l'état de domesticité en général et suivi d'une nouvelle. Paris 1828. 2 Thlr 7½ Sgr.

— Le dernier voyage de Nelgis, ou mémoires d'un vieillard. Orné de quatre gravures 2 Vol. Paris 1828. 4 Thlr. 15 Sgr.

—Les soupers de la maréchal de Luxembourg 2me édit. Paris 1828. 3 Thlr. 15 Sgr.

Gertrude par M. Horteuse Allart de Therase. 4 Vol. Paris 1828. 4 Thlr. 15 Sgr.

Gilmour ou le dernier Lockinge, roman historique du siècle des deux roses d'Angleterre par Anna Porter. Traduit de l'anglais par Jean Cohen. 4 Vol. Paris 1829. 4 Thlr. 15 Sgr.

Gomez Arias, ou les maures des Apuljarras, roman historique Espagol par Teles foro de Truebay Corio. Traduit par l'auteur d'Olesia ou la Pologne, d'Edgar et de Vanina d'Organe. 4 Vol. Paris 1829. 5 Thlr.

Le Gueux de mer, ou la Belgique sous le duc d'Albe. 2 Vol. Paris 827. 2 Thlr. 7½ Sgr.

Le gueux des bois ou les patriotes belges de 1556, suivi de la bataille de Navarin, par M. Mocke, auteur du gueux de mer. 4 Vol. Paris 1829. 4 Thlr. 15 Sgr.

Hau-hiou-chouan, ou l'union bien assortie; roman chinois. 4 Vol. Paris 1828. 3 Thlr. 22½ Sgr.

L'Hermite en Suisse ou Observations sur les moeurs et les usages Suisses au commencement du 19me siècle. Faisant suite à la Collection des moeurs Françaises, Anglaises, Italiennes, Espagnoles, Russes etc. Orné de Gravures et de Vignettes. 2 Vol. Paris 1829. 3 Thlr. 10 Sgr.

L'Hermite en Russie, ou observations sur les moeurs et les usages Suisses au commencement du 19me Siècle. Faisant suite à la Collection des moeurs Françaises, Anglaises, Italiennes, Espagnoles etc, par E. Dupré de St. Maure. Orné de Gravures et de Vignettes. 3 Vol, Paris 1829. 5 Thlr.

Pétersbourg et Moscou et les provinces ou observations sur les moeurs et les usages Russes au commencement du 19me Siècle; suite de l'hermite en Russie par E. Dupré de St. Maure. Avec Gravures et Vignettes 3 Vol. Paris 1830. 5 Thlr.

Homme, l', du monde par M. Ancelot 3me édit. 5 Vol. Paris. 1829. 5 Thlr.

Jsmalia, ou la mort et l'amour; roman-poëme par M. d' Arlincourt 1. 2. partie 8. Paris 828. 3 Rthlr. 22½ Sgr.

Le même, 2. Vol. en 12. 2 Rthlr. 20 Sgr.

Jvan Wyjighine, ou le Gilblas Russe par Thadée de Bulgarine. Traduit du Russe par Ferry de Pigny. 4 Vol. Paris 1829. 6 Rthlr.

La Laitière de Montfermeil, par Paul du Kock. 2me édit. 5 Vol. Paris 1827. 6 Rthlr.

Maçon, le, moeurs populaires par Michel Raymond. 4 Vol. Paris 828. 4 Rthlr. 15 Sgr.

Maison, la, blanche, par Ch. Paul du Kock. 5 Vol. Paris 828. 5 Rthlr. 20 Sgr.

Maria Stuart, par M. Horace Raisson 4 Vol. Paris 828. 4 Rthl. 15 Sgr.

Morton, scènes de la vie anglaise, roman nouveau par Th. Hook. Traduit de l'anglais sur la 3me édition par M. Erasme de St. Clair. 4 Vol. Paris 828. 4 Rthlr. 15 Sgr.

Les Mille et une nuits, contes arabes, trad. en français par Galland. Nouvelle édition précédée d'une notice sur la vie et les ouvrages de Galland. Ornée de 8 jolies gravures. 8 Vol. — 18e. Paris 826. 7 Rthlr. 15 Sgr.

Montolieu, La Baronne de, Cécilie de Rodeck, ou les Regrets; suivie d'Alice, ou la Sylphide; Nouvelle. Orné d'une Figure Paris 1829. 1 Rthlr 5 Sgr.

— — — La jeune Aveugle, suivie de la poupée bienfaisante, Nouvelle. Orné d'une Figure. Paris 1829. 1 Rthlr. 5 Sgr.

— — — Le Chalet de hautes — Alpes suivi de deux feuillets du Journal de mon ami Gustave, et d'Amour et Silence, Nouvelles. Orné d'une Figure. Paris 1829. 1 Thlr. 5 Sgr.

— — — La Ferme aux Abeilles ou les Lis, nouvelle imitée d'Auguste Lafontaine. Ornée d'une Figure. Paris 1829. 1 Rthlr. 5 Sgr.

Nuit, une, au fort de Derpt, épisode de l'histoire de Russie. Roman historique par M. Marcelle. 3 Vol. Paris 1828. 3 Rthlr. 10 Sgr.

Obrien, les, et les Ostaherty ou l'Irlande en 1793, histoire nationale, par Lady Morgan. Traduit de l'anglais par Jean Cohen. Paris 1828. 6 Vol, 7 Rthlr. 15 Sgr.

Olivia. Paris 1826. 1 Rthlr. 2½ Sgr.

Olivier, par la duchesse de Duras. 3me édit. Bruxelles 1823. 17½ Sgr.

Ourica par la duchesse de Duras. 3me édition Bruxelles 1826. 12½ Sgr.

Picard, les sept mariages d'Eloi Galland. 3 Vol. Paris 1828. 4 Rthlr 15 Sgr,

Prisonnier, le, de guerre, mémoires trouvées sur le bord de la mer à la suite d'un naufrage et publiées par le comte G. J. Desbarrières. 2 Vol. Paris 1826. 3 Rthlr. 15 Sgr.

Protestante, la, ou les Cévennes au commencement du 18me siècle, précédée d'une introduction historique sur la guerre des camisards, 3 Vol. Paris 1828. 3 Rthlr. 10 Sgr.

Raoul, ou 15 jours de l'année 1228, nouvelle parisienne par G. de la Baume 3 Vol. Paris 1826, 3 Rthlr 22½ Sgr.

Revers, les, de la fortune, ou les effets de l'ambition, suivi d'un bienfait et sa récompense, des deux amis, et autres nouvelles par M. de Loyac. 2 Vol. Paris 1828. 2 Rthlr. 7½ Sgr.

Robert et Leontine, histoire du 16me siècle par J. C. Ladouvette. 3 Vol. Paris 1827 3 Rthlr. 15 Sgr.

Rose blanche, princesse de Nemours, nouvelle historique, suivie de contes, morceaux par Vernet de Luze. 2 Vol. Paris 1827. 1 Rthlr 25 Sgr.

Sauvage, la jeune, ou les premières années de la province de Massachusetts; roman américain de miss Sedgevick. Traduit de l'anglais par Jean Cohen. 4 Vol. Paris 1828. 4 Rthlr. 15 Sgr.

Scott W. Woodstock, ou le cavalier, histoire du temps de Cromvell, année 1671. Traduit de l'anglais. 4 Vol. Paris 1826. 5 Rthlr.

— — Les Chroniques de la Canongate. Traduit de l'anglais par A. J. Defauconpret. 4 Vol. Paris 1828. 5 Rthlr.

— — Histoire d'Ecosse, racontée par un grand-père à son petit fils. Traduit de l'anglais par Defauconpret. 3 Vol. Paris 1829. 3 Rthlr. 20 Sgr.

— — Charles le téméraire, ou Anne de Geierstein, la fille du brouillard; roman historique, traduit de l'anglais par A. de Défauconpret. 5 Vol. Paris 1829. 5 Rthlr. 20 Sgr.

Silvanella ou la Bohemienne. Traduit de l'anglais par A. J. Defauconpret. 4 Vol. Paris 1827. 4 Rthlr.

Soeurs, les trois, ou de l'éducation des filles par Mme. Laya, 2me édition. 2 Vol. Paris 1828. 2 Rthlr 7½ Sgr.

Urban Fasano, au la Jettatura, histoire Napolitaine par A de Caradeuc 4 Vol. Paris 1828. 4 Thlr. 15 Sgr.

Ventru, le, ou comme ils étaient naguére; roman de moeurs par M. E. de Lamothe-Langon. 4 Vol. Paris 1829. 4 Thlr. 15 Sgr.

Voyage de Humphry Clinker, par l'auteur de Rodérik — Random. Traduit de l'anglais par M. 4 Vol. Paris 1826. 3 Thlr. 10 Sgr.

Zillah, histoire Juive, tirée des annales de Jérusalem par Horace Smith, traduit de l'anglais par A. J. Défauconpret. 5 Vol. Paris 1829. 5 Thlr. 20 Sgr.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt. (Berlin, Schlesingersche Buch- und Musikhandlung unter den Linden No. 34.)

Johannes Wit, genannt von Dörring.

Fragmente aus meinem Leben und meiner Zeit.

Erster Band.

gr. 8. geglättetes Velinpapier. geh. 2 Rthlr.

Von diesem so großes und allgemeines Aufsehen erregenden Werke, dessen früher herausgekommener 2r und 3r Thl. (welche mit dem jetzt erscheinenden 1sten Theil nicht zu verwechseln sind), die verschiedenartigsten Beurtheilungen und leidenschaftlichsten Angriffe erfahren hat, erscheint jetzt der erste Theil. Der reiche, höchst interessante Inhalt wird durch den nachstehend gegebenen Auszug des Inhalts der Capitel angedeutet.

Meine Schuljahre. — Die liberale Regierungspartei in Preußen, als Ursprung der späteren demagogischen Umtriebe. — Geist der Studenten und Professoren in Jena. — Ueber das Großherzogthum Weimar, als vermeinte Wiege des Deutschen Jacobinismus. — Ueber den deutschen Bund und dessen Folgen. — Definition der Unbedingten. — Projectirte Ermordung des Kaisers von Rußland, und Absicht, den Großfürsten Constantin als Thäter zu bezeichnen. — Ueber die Mord-Pläne der Partei. — Systematische Republikanisirung des Volkes. — Ueber die Carlsbader Beschlüsse, die Mainzer Commission und die Mißgriffe der großen Mächte. — Ursprung des Bundes der Jungen. — Gründe meiner Entfernung aus Jena (1818) und Abreise nach England. — Ankunft in Frankreich. — Der Graf von Schlaberndorf. — Sonderbares Begebniß mit einer Dame. — Die Ermordung des Herzogs von Berry. — Folgen derselben. — Meine Flucht. — Graf de Serre versteckt mich. — Meine Erlösung. — Schilderung des Doctrinärs. — Ueber das Wesen der Pariser Salons. — Zusammentreffen mit Carl Follenius und Verbindung mit dem Französischen Comité directeur. — Anerbieten der Unbedingten, die Bourbonen zu morden. — Drohbrief des Carl Follenius. — Ankunft in Stuttgardt. — Die Königin Catharina von Würtemberg. — Der Freiherr von Wangenheim. — Der Doctor Lindner. — Die exaltirten und die gemäßigten Liberalen in Stuttgardt. — Meine Verbannung aus dem Königreiche. — Erneuerter Aufenthalt in Paris. — Der jetzige König, als Haupt einer contrerevolutionären Gesellschaft. — Das jetzige Ministerium, in seinem Ursprunge und seinen muthmaßlichen Folgen dargestellt. — Meine Rechtfertigung gegen mancherlei Angriffe. —

Braunschweig 1830. Fr. Vieweg.

Verzeichniss von Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34 zu haben sind.

Nr. 2. Den 13. Februar 1830.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung und dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte beigelegt.

Neue Musikalien,

im Verlage der Hofmusikhandlung von E. Bachmann in Hannover.

Auber, Aus der Stummen von Portici, mit Pfte. oder Guit. Begl. No. 5. Barcarole: O seht wie strahlet. 5 sgr.
— No. 12 Cavat. Mög' sanfter Schlaf 5 sgr.
— No. 15. Barcarole: Ihr Freunde seht. 5 sgr.
— Ouverture für Pfte. 10 sgr.

Auswahl beliebter neuer Märsche für Pfte No. 4. enthält: Marsch aus Aloise von L. Maurer und Marsch des Sultans Mahmud II. von Achmed Aga. 5 sgr.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pfte. No. 44. enthält 2 Hopser aus dem Fest der Handwk. und Walzer von Enckhausen. 5 sgr.
— No. 45. enthält Walzer von C. M. v. Weber und Walzer von G. Hausmann, 5 sgr.
— No. 46. enthält 2 Walzer nach Paganini. 5 sgr.
— No. 47. enthält Walzer von Beethoven und Pausenwalzer. 5 sgr.
— No. 48. enthält 2 Walzer aus der Stummen von Portici und Castagnetten-Hopser. 5 sgr.

Beethoven L. v. 2 Märsche: Alexandermarsch und: Marcia funebre für Pfte. 5 sgr.

Diabelli A, Favoritstücke aus der Stummen von Portici arr. für Pfte. No. 6. Cavatine und 2 Barcarolen. 7½ sgr.
— No. 7. Chor der Marktleute 7½ sgr.
— Dieselben zu 4 Händen. No. 10. Cavatine und 2 Barcarolen. 12½ sgr.
— No. 11. Chor der Marktleute. 10 sgr.

Enckhausen H, Polonaise für Pfte. 5 sgr.
— Potpourri über beliebte Melodien aus Aloise von L. Maurer für Pfte. 15 sgr.

Mozart W. A, Opern-Arien mit Pfte. Begl. Aus Weibertreue No. 15, Arie: Ihr schelmischen. 5 sgr.
— aus der Zauberflöte No. 17. Duett: Bei Männern. 5 sgr.
— No. 8. Glockenspiel: Das klinget so herrlich. 5 sgr.

Müller C. J. Potpourri de plusieurs Airs de C. M. de Weber à 4 m. Op. 21. 10 sgr.
— Divertissement à la Mode. p. Pfte. Op. 26. 12½ sgr.

Schubert J. Gretchen am Spinnrade: Meine Ruh ist hin Op. 2. mit Pfte. Begl. 10 sgr.
— Der Wanderer: Ich komme vom Gebirge; und Wanderers Nachtlied, mit Pfte. Begl. 7½ sgr.

Wanhal Clavier-Stücke Heft 1. 12½ sgr.
— — — — 2. 10 sgr.
— Petites Piéces à 4 m. Op. 4 Liv. 1. 12½ sgr.
— — — — — — 2. 10 sgr.
— 12 Sonatines fac. et progr. p. Pfte. Op. 41 Liv. 1. 12½ sgr.
— — — — — — Op. 42. 15 sgr.

Weppen J. A. Le Gage. Polonaise brill. p. Pfte. 5 sgr.

Zumsteeg. Monolog aus Maria Stuart, mit Pfte. oder Guit. Begl. 7½ sgr.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen verschickt worden:

DER TROUBADOUR,

eine Sammlung von Romanzen, Liedern und Notturnos, mit Begleitung des Pianoforte. Musik von Blangini, Laffont, Mad. Malibran-Garcia, Auber, Paer, Romagnesi. Worte von K. Kirsch. 3tes Heft mit 1 colorirten Vignette. geheftet 15 Sgr.

Inhalt des 3ten Hefts: Der Hexenmeister. — Die Heimkehr der Tyrolerin. — Daphnis und Cloe. — Oeffnet mir. — Die betende Nonne. — Liebe und Freundschaft.

Die beiden bisher erschienenen Hefte vom Troubadour, welche neue, in Deutschland noch ungedruckte Compositionen von

Berton, Boieldieu, Bruguière, L'Huillier, Panseron, Piccini und Rossini,

enthalten, sind recht günstig aufgenommen worden und hoffentlich wird auch dem gegenwärtigen, welcher wiederum recht interessante Sachen von den berühmtesten Tonsetzern bringt und das gewiss von sorgfälsiger Auswahl zeigt, der verdiente Beifall und dem Troubadour ein vergrösserter Kreis von Freunden werden.

Wir bitten diejenigen Musikhandlungen, mit denen wir nicht in Rechnung stehen, uns ihren Bedarf anzugeben. —

Industrie-Comptor in Leipzig.

So eben ist erschienen:

Neueste Berliner Lieblingstänze,

für das Pianoforte.

aufgeführt auf den Bällen im Königl. Schauspielhause in Berlin. Comp. von Weller.

26s Heft enthällt: 1 Cotillon nach Lindpaintner und Auber, 1 Walzer, 3 Galopp-Walzer, 1 Ecosaise. 20 Sgr.

27s Heft enthält: 6 Contretänze a. d. Belagerung von Corinth, (mit Angabe der Tanztouren), 3 Walzer, 3 Galopp-Walzer, 1 Masurka. 20 Sgr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin. unter den Linden No. 34.

Verzeichniss von Musikalien,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Musikhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34 zu haben sind.

Nr. 3. Den 6. März 1830.

Dieses Verzeichniss wird der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung und dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte beigelegt.

Anzeige.

Fra Diabolo,

oder das Gasthaus in Terracina,

neueste Oper von Auber, welche am 28. Januar in Paris auf dem Theater de l'Opera comique, mit dem grössten Beifall gegeben wurde, wird mit Eigenthumsrecht für Deutschland (Oestereich inbegriffen) Italien und die Niederlande, mit einer deutschen Uebersetzung, in Partitur, im Klavier-Auszug und in mehreren Arrangements bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Mainz und Antwerpen im Februar 1830.

B. Schott's Söhne.

Von nachstehenden Werken haben wir das alleinige Eigenthum für ganz Deutschland (Oestereich inbegriffen) Italien und die Niederlande von dem Componisten käuflich an uns gebracht, was wir hiermit zur Kenntniss der Musikverleger bringen:

Beriot C. de, 6me thême Air varié p. l. Violon avec accomp. d'Orchestre ou Piano, dedié à son ami Henri Festart. Oeuvr. 12.

Hünten Fr. Variations brillantes sur un thême de l'Opera Gme Tell p. l. Pianoforte à 4 m. Oeuvr. 40.

—, Var. brill. sur un thême de l'Op. Crociato p. Pianoforte seul. Oeuvr. 41.

—, 2 Rondeaux sur des thêmes des Operas de Rossini Edouard et Christine et Mathilde p. le Pianoforte. Oeuvr. 42.

Mainz und Antwerpen im Februar 1830.

B. Schott's Söhne.

In der Meser'schen Kunst- und Musikalien-Handlung in Dresden ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Humoristisches Quodlibet f. d. Pfte. mit und ohne Gesang, als musikalische Belustigung, zusammengetragen vom Comp. des homöopathischen Walzers (mit Vignette) 11¼ sgr. (9 ggr.)

Fr. Morlacchi: Auswahl der vorzüglichsten Gesänge aus der Oper: Colombo, Klavier-Ausz. n. d. Original-Part. von C. L. Kähler.

Nr. 3. Scena und Aria: (Mi è rapita) Mir geraubt 15 sgr. (12 gr.)

— 3b. Aria: (Vivi diletta amica) O lebe Freundin lebe 7½ sgr. (6 gr.)

— 4. Duetto: (I tuoi sensi) Was Du dachtest 20 sgr. (16 gr.)

— 5. Cavatina: (Ei verrà compagni) Ja, er kommt, ich schwör' es, 17½ sgr. (14 gr.)

— 6. Duetto: (Mentre corri) Während Du jetzt eilest 17½ sgr. (14 gr.

C. L. Kähler, Souvenir d'une Soirée dansante en forme d'une Valse à 4 mains. Oeuvr. 33. 12½ sgr. (10 gr.)

— Potpourri aus Libella f. d. Pfte. Oeuvr. 36. 20 sgr. (16 gr.)

— Gr. Walzer nach Themas a. d. Stummen von Portici f. Pianof. Oeuvr. 37. 12½ sgr. (10 gr.)

— Appenzeller-Kuhreigen-Walzer nach Meyerbeers Gesang, f. Pfte. m. Vign. 5 sgr. (4 gr.)

F. A. Kummer; et C. Lasckk, fantaisie sur des airs de la Muette de Portici p. Pianof. et Violoncelle. Oeuvr. 7. 22½ sgr. (18 gr.)

G. H. Kummer, Adagio und Thema m. Variationen f. d. Pianof. Oe. 18. 2. Aufl. 7½ sgr. (6 gr.)

Bei Joseph Czerny, Kunst- u. Musikalienhändler in Wien sind folgende Neuigkeiten erschienen und bei A. G. Liebeskind in Leipzig um die beigesetzten Preise in Commission zu haben.

Auber A., Etudes doigtées p. l. Violonc. 1 fl. 3 xr.

Blahetka L., Concert-Stück f. d. Pianoforte, mit Orchesterbegleitung. Oe. 25. 4 fl. 30 xr.

— dasselbe mit Quartett Begleitung. 3 fl.

— dasselbe für das Pianoforte allein. 1 fl. 30 xr.

— Sir Valres avec Trio et Coda pour le Pianoforte. Oe. 26. 36 xr.

L. v. Beethoven, Quintuor pour Flûte, Violon, deux Violes et Violoncelle arr. d'après le Septuor. Oe. 20. 3 fl.

Der Troubadour, eine Auswahl der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, eingerichtet von Joseph Czerny.

46. Heft Auber D. F. E. Romanze: Kann die Treue ich dir brechen, (Si je suis infidéle), a. d. Oper: Die Braut, (La Fiancée) 30 xr.

47. Heft — Cavatina: Tag der reinsten Wonne, (O jour plein de Charmes), aus derselben Oper 30 xr.

48. Heft — Duett: Hoch, Trommelschlag, (Entendez-vous), a. ders. Op. 1 fl.

49. Heft — Tyroler Lied: Is der Bua frisch und g'sund, (Villageois ou berger), a. derselben Oper 15 xr.

Czerny J., Musikalische Unterhaltungen: Eine Auswahl der beliebtesten Musikstücke a. Op. und Balleten der neuesten Zeit.

11. Heft Auber: Schlummerlied u. Cavatina a. d. Op. die Stumme von Portici, f. Pianoforte und Violin 45 xr.

dasselbe für Pianoforte u. Flöte 45 xr.

12. Heft Rossini: Cavatina und Arie aus der Oper: Graf Ory (Le Comte Ory) für Pianoforte und Violin 45 xr.

dasselbe für Piano u. Flöte 45 xr.

— deux Thêmes de Fr. Schubert variées pour le Pianoforte Oeuvr. 62. No. 1. 30 xr.

— detto detto No. 2. 30 xr.

Grutsch F., 3 Gesänge No. 1. Lied an die Nacht von F. Grutsch junior. No. 2. das unterbrochene Ständchen von J. Glöckner. No. 3. der Pilger, aus dem Romane Erwina, Oe. 11. für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung 1 fl.

— 6 Lieder, gedichtet von M. G. Raffl, Uhland, Fialowics und J. Peppermann mit Pianoforte-Begleitung Oeuvr. 12. 45 xr.

Hünten Fr., Fantasie brillante pour Pianoforte sur un thême de l'Opera Semiramide de Rossini, Oeuvr. 29, 1 fl.

— Quatre Rondeaux sur des Thêmes favoris: Ricciarde et Zoraide, Le petit Tambour, Cenerentola, Le Siège de Corinthe pour le Pianoforte, Oeuvr. 30. 1 fl. 15 xr.

— Les mêmes separés à 30 xr.

— Rondo pour Pianoforte à 4 mains sur un thême de l'Opera: Élisabeth, de Rossini, Oeuvr. 28. 45 xr.

— Rondoletto pour Pianoforte à 4 mains sur un thême du Barbier de Rossini, Oe. 31. 1 fl.

Hrachowetz J., Valser Reveillantes pour Pianoforte à 4 mains, Oeuvr. 20, 1 fl.

Khayll A., Variations brill. sur un thême connu pour la Flûte, avec accomp. de Pianoforte. Oeuvr. 1. 1 fl. 15 xr.

Lubin, Léon de St. 25 Uebungen im leichten fortschreitenden Style f. 2 Viol. Oe. 29. 1 fl

Leutner, L. 2e Polonaise pour le Pianoforte, op. 11. 36 xr.

Lickl, C. G., Variations sur un Thême de l'Opera le Siége de Corinth pour le Pianoforte à 4 m. Oeuv. 41. 1 fl. 15 xr.

— Variationen über die beliebte Arie: Wenn's mir die Welt zu kaufen geb'n, aus F. Raimunds komischen Zauberspiele: die unheilbringende Zauberkrone f. d. Pforte. op. 43. 30 xr.

— Offertorium: De uno Martyre, für Viola solo, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Violoncello, Contrabass und Orgel. 1 fl. 15 xr.

Lewinsky, J. Variations et Polonaise brill. pour le Pianoforte. Oenv. 4. 45 xr.

Micheuz, G. Original Galoppe in einem Tone für Pianoforte. 15 xr.

Möller, J. Neueste Kettenbrücke, Walzer für Pianoforte. 30 xr.

— Gratulations-Walzer für Pfte. 30 xr.

Plachy, W. Variations sur l'air favori: De quoi vous plaignez-vous pour Pfte. op. 43. 30 xr.

— Variations sur sur un Thême de N. Paganini pour le Pfte. Oeuv. 45. 48 xr.

— Deux Airs de l'Opera: Oberon, arr. en Rondeaux pour Pfte. Oeuvr. 49. Nro. 1. 30 xr.

— detto detto 2. 30 xr.

— L'Espérance et le Bonheur: Divertissement pour Pianoforte. op. 51. 1 fl. 15 xr.

Pfeifer, F. Introduction und Variationen im leichten und gefälligen Style über eine beliebte Cavatine von Caraffa für die Guitarre op. 28. 30 xr.

— Variations faciles et agréables sur un Thême original pour la Guitarre avec accomp. d'une 2e adlibitum. Oeuv. 27. 30 xr.

Prochasta, B. Valses d'Elise p. le Pfte. 45 xr.

Rothkrepf, G. Flora oder vaterländische Tänze aus Ungarns ältererer u. neuerer Zeit, f. Pfte. 2s Heft. 1 fl.

Rossini, J. Piéces favorites de l'Opéra: La Gazza ladra; pour le Pfte. arr. p. J. Czerny. 1 fl. 30 xr.

— Piéces favorites de l'Opera: le Siége de Corinth arr. p. J. Czerny. 1 fl. 30 xr.

Rotter, L. Variationen über das beliebte östreichsche Volkslied: Ich war kaum 14 Jahre. für Pianoforte. op. 5. 30 xr.

Rotter L., Nocturne p. Pianoforte. op. 4. 20 xr.
— Variationen über die beliebte Arie: Ach wenn ich nur kein Mädchen wär! aus dem Zauberspiele: Der Alpenkönig u. der Menschenfeind, für Pianoforte. op. 3. 30 xr.
— Galoppade du Carneval pour Pfte. 15 xr,
Raab, J. Wiener Lieblingswalzer für Pforte. op. 17. 30 xr.
Schubert, Fr. Die zürnende Diana, Gedicht von J. Mayrhofer, für eine Singstimme mit Guitarre-Begleitung. 45 xr.
— Greisengesang aus den östlichen Rosen, von F. Rückert und Dithyrambe von F. v. Schiller, für eine Singstimme mit Guitarrebegleitung. op. 60. 45 xr.
— Lied eines Schiffers an die Dioscuren, von J. Mayrhofer. Der Wanderer von W. A. Schlegel. Aus Heliopolis von J. Mayrhofer f. eine Singstimme m. Guitarrebegleitung. op. 65. 36 xr.
— 3 Gedichte, Nr. 1 An die Freude, von Schiller. Nr. 2 Lebens-Melodien, von Schlegel. Nr. 3 Die vier Weltalter, von Schiller, für eine Singstimme mit Guitarrebegleitung. op. 111. 30 xr.
— Grand Quintuor pour Pfte., Violon, Alto, Violoncelle et Contrebass. Oeuv. 114. 5 fl.
— detto pour le Pfte. à 4 m. arr. p. J. Czerny. 4 fl.
— Variations de l'Oeuvre 114, arr. p. Pianof. à 4 m. 1 fl.
— Der Sänger, Ballade von Göthe, für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung. Oeuv. 117. 45 xr.
— 6 Gedichte No. 1. Geist der Liebe von Kosegarten, No. 2. Der Abend von Hölty, No. 3. Tischlied von Göthe, No. 4. Lob des Tokayers von Baumberg, No. 5. An die Sonne von T. Körner, No. 6. Die Spinnerinn, von Göthe, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Oeuv. 118. 1 fl.
— Sonate für Pianoforte. Oe. 120. 1 fl. 15 xr.
— Deux Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 125. No. 1. 2 fl.
detto detto. No. 2. 2 fl.
— Les mêmes arrangés pour le Pianof. à 4 m. par J. Czerny. No. 1. 2 fl.
detto No. 2. 2 fl.
— Ein Fräulein schaut vom hohen Thurme: Ballade ven Kenner, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Oeuv. 126. 45 xr.
S. Sechter, 12 neue Veriationen in strengem Style mit einem Schluss-Fuge über das Thema des 7ten und 12ten Werkes für Pianoforte. Oeuv. 45. 1 fl.
M. Strebinger, Variationen über die beliebte Arie: Durch die Wälder durch die Auen, aus der Oper: Der Freyschütze, für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Oe. 7. 2fl. 30xr.
dieselben mit Begleitung d. Quartetts. 1 fl. 30xr.
— Graduale für Violin solo 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass u. Orgel. Op. 8. 1 fl.
F. S. Tischler, Variations sur un Air de Himmel, pour le Pianoforte à 4 m. Oeuv. 3. 45 xr.
J. Wanczura, Frühlings-Walzer für die Guitarre mit willkührlicher Begleitung einer zweiten. Op. 16. 36 xr.

Neue Musikalien,

welche in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, in Berlin, untern Linden N. 34 erschienen und zu haben sind:

J. S. Bach. Grosse Passions-Musik, nach dem Evangelium Matthaei. Partitur. 18 Rthlr.
Meyerbeer. Romanze der Königin Margaretha von Valois, a. d. Jahre 1540. Deutscher und französischer Text mit Begleitung des Pianoforte. 5 sgr.
— La barque légère, texte francais et allemand, avec Accomp. de Pfte. 12½ sgr.
C. G. Reissiger. Concertino p. l. flûte avec Accomp. d'Orchestre, op. 60. 3 Rthlr.
avec Accomp. d. Pfte. 1⅔ -
— Gesänge für eine Mezzo-Sopran, oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianof. op. 61, 10. Liedersammlung. 25 sgr.
Louis Spohr. Concertino p. l. Violon avec Acc. de l'Orchestre op. 19 (Nr. 12 der Concertos). 3 Rthlr.
— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle op. 82, 3 Livr. Neue corrigirte Aufl, jede Liv. 1 Rthlr. 20 Sgr., zusammen 5 Rthlr.
— Potpourri sur des Thêmes de Winter p. l. Clarinette, avec Accomp. de l'Orchestre ou de Piano.

Neueste Berliner Lieblings-Tänze

26stes Heft, enthält: 1 Cotillon nach Auber und Lindpaintner, 1 Walzer, 3 Galoppaden, 1 Ecossaise. comp. von Weller. 16 ggr.
27stes Heft, enthält: 6 Contretänze aus der Belagerung von Corinth (mit Angabe der Tanz-Touren), 3 Walzer, 3 Galoppaden, 1 Mazurka. comp. von Weller. 16 ggr.
28stes Heft, enthält: Alpensänger-Walzer, 1 Walzer, 1 Polonaise, 1 Française, 1 Ecossaise, 2 Galopp-Walzer, 1 Cotillon, 3 Mazurkas. comp. von A. Neithardt. 16 ggr.

Verzeichniss von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen in Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

Nr. 3. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. Den 6. März 1830.

Dieses Verzeichniß wird dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

THESAURUS SHAKSPEARIANUS.

Der ausführliche Prospectus nebst beigedruckten Proben des Textes einer neuen kritischen Prachtausgabe von:

SHAKSPEARE'S
WORKS.

welche bei Ernst Fleischer in Leipzig auf Pränumeration erscheint, ist in allen Buchhandlungen Deutschlands und der Nachbarstaaten, in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden No. 34, gratis zu empfangen.

Anzeige zur Vermeidung von Collision.

Thomas Moore's Memoiren über Lord Byrons Leben und Werke — erscheinen im Laufe dieses Jahres bei dem Unterzeichneten in der Originalsprache genau nach der Londoner Ausgabe abgedruckt, im Format und dem übrigen Aeußern übereinstimmend mit den

„*Works of Lord Byron, complete in one volume,* Zweite Frankfurter Edition 1829."

Die zahlreichen Besitzer dieser durch Eleganz, Correktheit und wohlfeilen Preis so allgemein beliebt gewordenen Ausgabe werden es gewiß ihrem Interesse angemessen finden, die Erscheinung des Frankfurter Abdrucks, der jedem Verehrer Byrons unentbehrlichen Memoiren abzuwarten. Der Unterzeichnete macht sich verbindlich, solchen so correct und elegant, wie die Werke selbst, und dabei doch bedeutend wohlfeiler als die Londoner und Pariser Ausgaben zu liefern, und bringt dies hiermit zur Vermeidung möglicher Collision zur öffentlichen Kenntniß. Frankfurt a. M. im Januar 1830.

H. L. Brönner.

(Interessante Schrift.) Im Verlage der Nast'schen Buchhandlung in Ludwigsburg ist erschienen, und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

„Auszug aus den Papieren einer erlauchten Person des XIX Jahrhunderts. — Zwei nach eigenhändigen Schriften bekannt gemachte Erzählungen. — Aus dem Französischen."

brochirt, Preis 1fl. 12kr. oder 18ggr

Bei mir sind erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die

Symbolischen Bücher

der

evangelisch-reformirten Kirche.

Zum ersten Male aus dem Lateinischen vollständig übersetzt und mit historischen Einleitungen und Anmerkungen begleitet. Für Freunde der Union und für Alle, die über Entstehung, Inhalt und Zweck der Bekenntnißschriften dieser Kirche sich zu belehren wünschen. Zwei Theile. gr. 8. 67 Bogen. 3 Thlr. 15 Sgr.

Endlich erhalten wir eine deutsche Uebersetzung der symbolischen Bücher der evangelisch-reformirten Kirche, an der es bisher gänzlich fehlte. Den Herr Verf. hegt die Hoffnung, daß diese Schrift allen Offenbarungsgläubigen und Kirchlichgesinnten in beiden Schwesterkirchen, welche in unserer Zeit sich die Hand zu innigem Bunde reichten, und so durch die Gnade des Herrn verbündet, in ihm bekennen: „Jesus sei der Christ, und daß in keinem Andern Heil, und auch kein anderer Name den Menschen gegeben sei, darin sie sollen selig werden," nicht unwillkommen sein werde. Er ist zugleich überzeugt, daß unsere Zeit reif geworden sei, die symbolischen Bücher beider Schwesterkirchen gegenseitig zu prüfen und sich mit dem Inhalte recht vertraut zu machen, um daraus immer mehr zu erkennen, daß sie in dem Einen, was Noth ist, nie getrennt waren. Endlich ist der Hr. Verf. ganz mit Herrn Dr. Schleiermacher einverstanden, darin nämlich, daß die symbolischen Schriften nicht nur von den Königen, Fürsten, Obrigkeiten und Lehrern der evangelischen Kirche gekannt und beachtet, sondern auch von dem Volke selbst und von der Jugend gelesen und beherzigt werden sollen. Hieraus springt die Wichtigkeit dieses, mit großem Fleiße und mit Gründlichkeit bearbeiteten Werkes von selbst in die Augen; zu dessen Empfehlung ich als Verleger durch gutes weißes Papier und schönen Druck beizutragen gestrebt habe.

Neustadt a. d. Orla im Dezember 1829.

J. K. G. Wagner.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 20. Februar — № 8. — 1830.

Grosse Passionsmusik

nach dem Evangelium Matthäi

von

Johann Sebastian Bach.

Von diesem Werk ist so eben in der Schlesingerschen Buchhandlung

die vollständige Partitur

fertig geworden und wird, ein Jahrhundert nach der ersten Aufführung, dem ganzen musikalischen Publikum dargeboten als das wichtigste Besitzthum für jeden Kunstfreund, als das höchste Vorbild und die reichste Schule für jeden Künstler. Zu gelegenen Zeitpunkten wird dieses Werk wiederholt und von verschiedenen Gesichtspunkten in der Zeitung betrachtet werden. Für diesmal muss vor allem die höchst würdige Ausstattung erwähnt und der Verlagshandlung gedankt werden. Der Partitur selbst (324 sehr grosse und schön gestochne Platten) ist das Gedicht von Pikander (Henrici) vorgedruckt, wodurch die Uebersicht und Verständniss des grossen Ganzen erwünschtest befördert wird.

Der Unterzeichnete, welcher die Herausgabe veranlasst und geleitet hat, fühlt sich gedrungen, Herrn Ritz (Direktor des philharmonischen Vereins) und Herrn Girschner (Vorsteher einer musikalischen Lehranstalt nach Logiers Methode) dem Publikum zu nennen, welche mit vollkommener Uneigennützigkeit, nur von Kunstliebe bewogen, mit Eifer und Treue zu den Korrekturen mitgewirkt haben.

Dem Herrn Verleger gebührt die allgemeinste Anerkennung. Ohne Aussicht auf Gewinn, ja mit der Wahrscheinlichkeit, erst spät zu seinen Auslagen zu kommen, hat er die Herausgabe unternommen und sich für die Würde und Pracht der Ausstattung jedem Aufwande bereitwillig gezeigt, blos um das grösste Werk evangelischer Kirchenmusik der Oeffentlichkeit zu übergeben. Um so mehr wird sich Jedermann freuen, dass ein unerwartet schneller Erfolg seine Bemühungen gelohnt hat. Die Subscribentenliste (dem Werke vorgedruckt) ist ungemein reich ausgefallen. Man findet aufgezeichnet:

Se. Majestät den König von Preussen.
Se. Majestät den König der Niederlande.
Se. K. H. den Kronprinzen von Preussen.
I. K. H. die Frau Kronprinzessin von Preussen.
I. K. H. die Frau Prinzessin Wilhelm von Preussen, Gemahlin Sr. K. H. des Prinzen Wilhelm (Sohn Sr. Majestät).
I. K. H. die Frau Prinzessin Karl von Preussen.
Se. K. H. den Prinzen Albrecht von Preussen.
Se. K. H. den Gross-Herzog von Hessen-Darmstadt.
Se. K. H. den Prinzen Friedrich der Niederlande.

Se. K. H. den Prinzen Friedrich August Herzog zu Sachsen.

Se. Durchlaucht den Fürsten Radziwil.

Das K. Pr. Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten.

Nach ihnen die bedeutendsten Singinstitute und Künstler Deutschlands. Nach Paris sind 25 Partituren und 25 Klavierauszüge verlangt. Nach London 6 Partituren und 3 Klavierauszüge. Die zahlreichste Unterzeichnung ist in Berlin und Breslau erfolgt. Se. Königl. Hoheit, der Kronprinz von Preussen, hat die Dedikation des Werkes anzunehmen geruht. Marx.

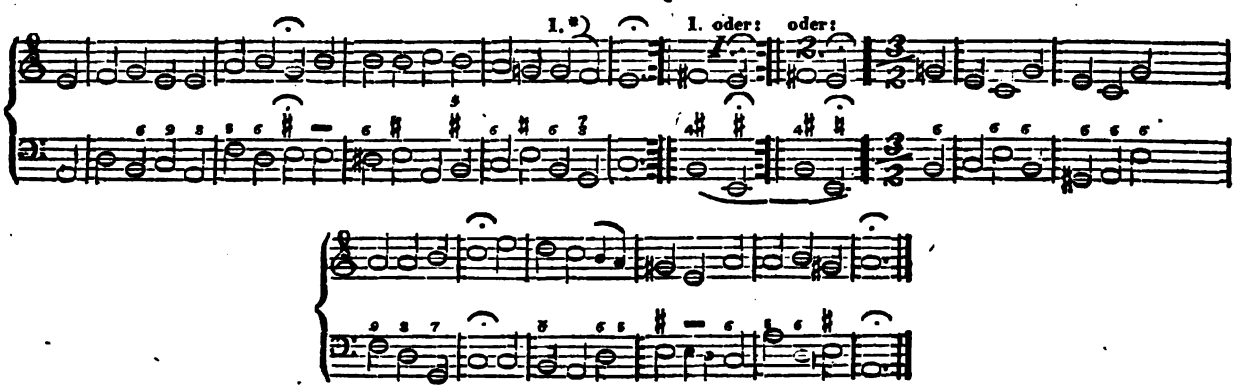
Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: „Woher kommt es, dass in Choralmelodien der Alten etwas liegt, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?“ von P. Mortimer.

(Von Herrn Organisten Kühnau in Berlin.)

(Schluss.)

Die aeolische Tonart.

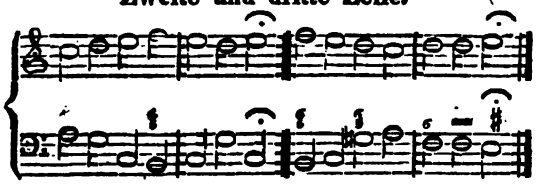
Die aeolische Tonart (unserm heutigen A-moll ähnlich), bewegt sich in engen Schranken, wie aus nachfolgender Choralmelodie zu ersehen: „Gekreuzigter, mein Herze sucht.“



Das G, F *) enthält dieses Notenbeispiel in Mortimer's Abhandlung; das Fis ist eine Abweichung des Freylinghausen'schen Gesangbuches, welche auch das Kühnau'sche Choralbuch enthält, in welchem diese Choralmelodie eine Sekunde höher ist.

Folgende böhmische Melodie weicht auch nach der Quinte aus:

Zweite und dritte Zeile.



Ausser diesen beiden Melodien lassen sich noch mehrere zu den aeolischen rechnen, als da sind: „Nun komm der Heiden Heiland“ — „Herzliebster Jesu“ — „Wer nur den lieben Gott“ — „Allein zu dir“ u. m. a.

Da die aeolische Tonart sich gern mit der phrygischen verbindet, und die letztere um eine Sekunde tiefer transponirt werden darf, wie an der Melodie: „Christus, der uns selig macht“ zu ersehen, so darf es der aeolischen auch gestattet werden, um eine Sekunde herabgesetzt zu werden. Noch manches liesse sich sagen; ich beschliesse aber diesen Aufsatz, um ihn nicht über die Gebühr in's Weitläuftige auszudehnen.

*) M. s. 2te und folgende Auflagen des Choralbuches.

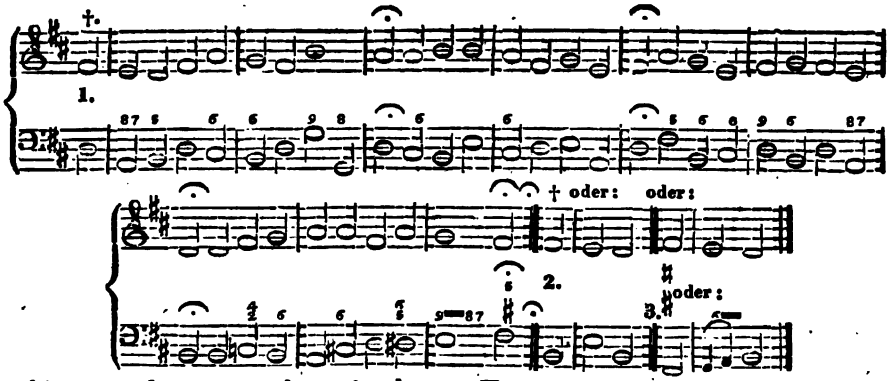
Nachträge während des Druckes.

Seite 41 ist zu ergänzen: die übrigen vier Tonarten: lydisch, hypolydisch, hypoäolisch und hypophrygisch (von welcher letztern weiter unten die Rede sein wird) waren zu

Luther's Zeit ausser Gebrauch; daher ich mich, nur auf die übrigen acht (mit Ausnahme der so eben erwähnten hypophrygischen) beschränken werde.

Zum Kapitel: „Phrygisch“ (S. 49 und 50) ist folgende Melodie nachzutragen:

Psalm 141 phrygisch, um eine Sekunde höher.



Man sieht hieraus, dass eine phrygische Melodie auf dreierlei Art anfangen kann, 1) mit Phrygisch-Dur (in D), 2) in Aeolisch-H (H-moll), 3) mit Phrygisch-Moll (in Fis-Moll oder Fis-Dur), Fis-Moll könnte man hier das weichere Phrygisch-Moll nennen; d. h. im letztern Fall: mit dem Dominantenakkord auf H-moll; doch überall, zur völligen Beruhigung des Ohres mit einem Finale in Phrygisch-Moll (Fis-Dur) abschliessen muss.

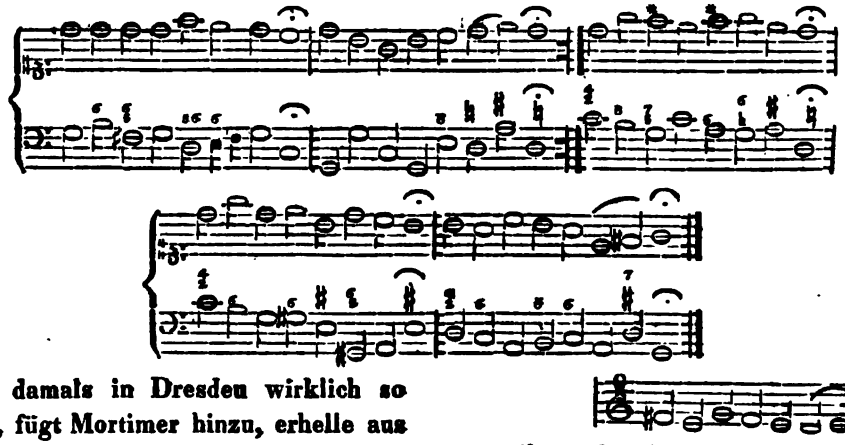
Wenn bei selchen Chorälen, auch bei hypodorischen zuweilen (z. B. bei solchen, die wie „Gott hat das Evangelium“ u. a. m. schliessen) der Schluss (vorausgesetzt, immer der richtige) zur Norm dienen kann, wornach eine alte Tonart in zweifelhaften Fällen zu beurtheilen ist, so gehörte vorstehende Melodie zu den zweifelhaften.

Unter zweierlei Gestalt, vierstimmig gesetzt, ist mir dieselbe zu Gesicht gekommen; einmal in D-moll zu Anfange, und mit D-dur znm Schluss; mit der Quinte $\overline{a}$ im Diskant zu Anfang und Ende; mit einem Melodie-Umfange von $\overline{f}$ bis $\overline{\overline{d}}$; in der andern Gestalt bei gleichem Melodie-Umfange, ist Anfangs- und Schlusstonart F-dur mit der Terz $\overline{a}$ zu Anfang und Ende. Dass eine Choralmelodie ausser dem Hauptton mit Terz, Quinte u. s. w. anfangen kann, ist ganz in der Ordnung; wenn aber eine Melodie mit der Terz schliesst (ein Schluss nach der Quinte ist eher erlaubt in einer Melodie), so muss man in solcher Terz (der grossen) entweder eine Tonica oder eine Dominante zu einer vorhergehenden Molltonart vermuthen, und so ist es auch wirklich. Weil nun ein Schluss in D-dur, wenn ein solcher Choral wiederholt werden soll, als Hinleitung nach D-moll etwas unbequem ist (wie es auch in der That einförmig klingen würde, nach jedem Vers in D-dur zu schliessen: so verwandelte ich D-dur in den hypodorischen Dominantenakkord, und setzte in solcher Gestalt die Choralmelodie um eine kleine Terz zurück, wodurch sie (zwar von beschränktem Umfange) phrygisch wurde, und somit dem bittenden und flehenden Texte dieses Psalms ganz angemessen erscheint. Man darf also annehmen, dass jede Melodie in D-dur E-moll, mit einem Umfange von $\overline{f}$—$\overline{\overline{d}}$, und $\overline{g}$—$\overline{\overline{e}}$, und mit einem Schluss auf $\overline{a}$ oder $\overline{h}$ unbedenklich phrygisch ist, wie aus dem Vorhergehenden zur Genüge erhellet. —

Zu Seite 52 ist vor: „Hypophrygisch“ noch folgendes einzuschalten:

Mortimer in seiner Abhandlung zum Choralgesang, S. 43, führt von Walther an, dass derselbe in seinem musikalischen Lexikon erzählt habe, dass Cyriacus Schneegassius (ein Prediger, Liederdichter und Komponist zu Friedrichsroda im Gothaischen † 1597) die Melodie: „Es ist das Heil uns kommen her“ — unter die myxolydischen gezählt habe. Wie Mortimer sehr richtig bemerkt, hat diese Melodie etwas von myxolydischer Natur an sich, dass ich es der

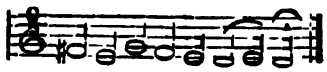
Mühe werth halte, sie wörtlich herzusetzen, wie sie Mortimers Abhandlung enthält. Er führt das Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656, in welchem besagte Melodie also lautet:



Dass man damals in Dresden wirklich so gesungen habe, fügt Mortimer hinzu, erhelle aus den beiden mit * bezeichneten Noten, welche nicht f, sondern fis sein müssten, wenn der Satz Durwäre; es sei aber auch eben so gewiss, dass Luther dem Bettler, der ihm die Melodie zum Erstenmal vorsang, nicht f, sondern fis nachgeschrieben habe, und folglich, dass das Verfahren der Dresdner eine Neuerung war, die sich, wie es scheine, nicht lange behauptet habe. Indessen habe dieser Umstand eine eigne historische Merkwürdigkeit; denn er beweise, dass man noch um das Jahr 1656 dem Tonarten-System getreu war, und folglich, dass es damals noch zu den Gegenständen des Unterrichts gehörte u. s. w. —

S. 52, Zeile 12 von oben, nach: ausspricht — darum eben ist mit dem Schlussfalle der 3ten Zeile dieser Weihnachtsmelodie, statt in die Quinte moll auszuweichen, wie es die Verwandtschaft der dorischen Tonart mit der myxolydischen eigentlich fodert, die Ausnahme gemacht, dass dieser Schlussfall in D-dur resolviret. — Seite 52 vor dem letzten Absatz: des Raumes wegen habe ich die Choralmelodie nicht vierstimmig ausgesetzt, dessen ungeachtet wird man aus der Bezifferung des Basses die Korrektheit des Satzes beurtheilen können.

Zu obigem Choral: Rein-myxolydisch ist diese Melodie zwar wol, bis auf die letzte Zeile, worin fis vorkommt; allein eine Gemeine hütet sich vor dem Quartensprung: a, e, fis, g: lieber singt sie in dieser Schlusszeile (nach der in Myxolydisch-D herabgesetzten Melodie):



zuweilen sekundiren einige kräftige Männerstimmen wohl cis zum vorletzten e; allein, das ist Alles: das Uebergewicht behauptet d, e, d. Wenn auch einige Mal cis und gis in der Melodie vorkommt, so wird man im Ganzen wohl empfinden, dass myxolydischer Karakter in dieser Lob- und Dankmelodie durchblickt; denn dieselbe ist mehr unter dem Titel. „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut" als unter dem ursprünglichen des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her" bekannt. Wenn es nun in historischer Hinsicht damit seine Richtigkeit haben sollte, wie erzählt wird, dass, als an einem Orte im Würtembürgischen die erste evangelische Predigt gehalten werden sollte, das versammelte Volk das letztere Lied von freien Stücken angestimmt habe *): so beweiset solches zur Genüge, dass dasselbe unter den Liedern, die zur Zeit der Reformation im Gebrauch waren, einen Hauptrang eingenommen, und vielleicht den Weg zur Reformation gebahnt haben müsse.

---

1) So eben finde ich im Choralbuche der Brüdergemeine zwei Melodien über das Lied: „Der Tag vertreibt;" keine derselben stimmt mit dem von mir gegebenen Notenbeispiel überein; so dass sich wohl annehmen lässt, dass obige beide Melodien gleichfalls auch im Böhmischen Brüdergesangbuche von 1531 und 1566 stehen mögen.

*) Mortimers Abhandlung, S. 1.

2) Seite 50 unten und 51 oben, hinter: „Myxolydisch darf als authentische Tonart“ sind die Worte „wie G-dur. insofern das letztere ein versetztes Jonisch ist“ auszustreichen.

3) Christ lag in Todesbanden und Christ ist erstanden nicht Christus lag — Christus ist — Beide Lieder fangen ursprünglich mit „Christ“ an.

4) Seite 52, nach dem ersten Notenbeispiel, 2te Spalte, Zeile 1, Es woll' uns Gott genädig sein; so lautet das Original.

5) S. 53, 1ste Sp., Z. 8, Christe (nicht Christ) du Lamm Gottes.

6) S. 53, 2te Sp., Z. 3, die Parenthese ist zu schliessen nach: „also mit b und es vorgezeichnet.

Beurtheilungen.

1. Leichtes Präludium für die Orgel zum Gebrauch bei Trauerfeierlichkeiten und dergleichen.
2. Zwölf Studien für die Orgel mit obligatem Pedal.
3. Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten,“ für die Orgel bearbeitet.
4. Choral: „Wie herrlich strahlt der Morgenstern,“ für die Orgel bearbeitet von Adolph Hesse. No. 1, 2, 4 bei C. G. Förster in Breslau. No. 3 daselbst bei Leuckart.

Herr Hesse, ein noch junger Organist, dessen Geschicklichkeit wir im vergangenen Jahre, als er bei einer Kunstreise über Berlin nach Breslau, seiner Vaterstadt, zurückkehrte, auf verschiedenen Orgeln in hiesigen Kirchen kennen zu lernen Gelegenheit hatten, liefert hiermit auch achtbare Beweise seines Talents für Orgel-Komposition. Bevor Rez. die vorgenannten Kompositionen genauer beurtheilt, ist es nothwendig noch Folgendes im Allgemeinen voranzuschicken:

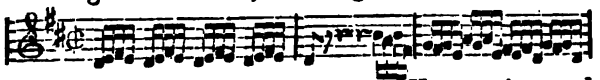
Was seine Behandlungsweise der Orgel betrifft, so lässt sich im Ganzen genommen daran nichts aussetzen, nur finden sich hier und da Verdoppelungen im Pedale, die wahrscheinlich für ein schwächeres Pedal als Verstärkung dienen sollen, aber nur bei solchen Pedalen zulässig sind, welche keine 32 füssigen Register haben; sollte nun unter letztern gar eine Posaune 32 Fuss sein, so würden diese Verdoppelungen keine gute Wirkung hervorbringen, indem alsdann das Pedal das Manual übertönen würde, welches Herr Hesse gewiss eingestehen wird.

Was nun ebenfalls sowohl zur Behandlungsweise der Orgel als auch zur Komposition gezählt werden kann, nämlich die Kunst, Mannigfaltigkeit und Abwechselung in das Spiel zu bringen, nicht immer 100 Takte lang mit allen zehn Fingern und beiden Füssen volle Akkorde zu nehmen, sondern zu gehöriger Zeit auch wieder 2 und 3 stimmig zu spielen, ist in der Komposition des Herrn Hesse gehörig bedacht worden und zeugt von Gewandtheit und Erfahrung.

Ebengesagtes gilt besonders für das Präludium bei Trauerfeierlichkeiten, das recht brav gehalten ist, und welches gut vorgetragen, seine beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen wird.

Was die Studien mit obligatem Pedal betrifft, so sind selbige, ohne mich bei Kleinigkeiten und Einzelnheiten aufzuhalten, sehr zweckmässig für solche Spieler erfunden, die schon eine bedeutende Fertigkeit auf der Orgel, mithin auch auch auf dem Pedal erlangt haben, indem hierin besonders darauf gesehen ist, den Spielenden mit der Benutzung der Spitze und des Absatzes des Fusses bekannt zu machen, welche Anwendung aber bei weitem schwerer ist als bei der seither gewohnten Satz- und Spiel-Art, wo nur die beiden Füsse abwechseln. Diese Art des Herrn Verfassers das Pedal zu behandeln, ist zwar nichts Neues und bereits von Orgelspielern früherer und neuerer Zeit angewandt worden, besonders in der Fantasie, wo sie sonst hinsichtlich der auf dem Manual und Pedal auszuführenden Figuren zu beschränkt gewesen wären, allein man wagte nicht, solche, mit Spitze und Absatz auszuführende Figuren, auf das Papier zu bringen, weil wenige Spieler sie, wegen ihrer Schwierigkeit, gut ausgeführt haben würden; auch gehören zur guten Ausführung dieser Art Kompositionen sehr prompt ansprechende Orgeln,

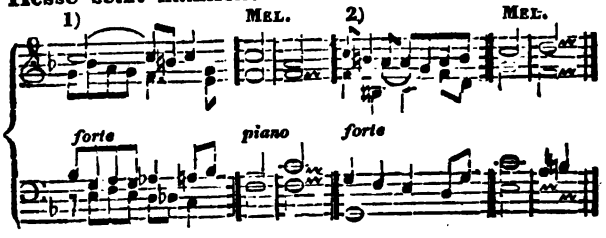
deren es immer nur wenige giebt. Aus diesem Grunde wurde vorerwähnte Setzart von mehrern berühmten Orgelspielern nicht gebilligt, wie sich darüber der rühmlichst bekannte, leider kürzlich verstorbene M. G. Fischer in Erfurt und der jetzt lebende sehr geschickte Hof – Organist Schneider zu Dresden gegen mich aussprachen. In den Werken von Johann Sebastian Bach findet sich vorerwähnte Behandlungsart des Pedals, wie Herr Hesse selbige fast überall ausübt, nur in einer einzigen Orgel-Fuge angewandt, namentlich in der Fuge aus D-dur, mit folgendem Thema:

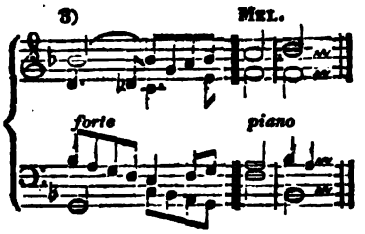


ein Beweis, dass dieser grosse Komponist und Organist diese Spielart wohl kannte, aber äusserst selten anzuwenden für gut hielt.

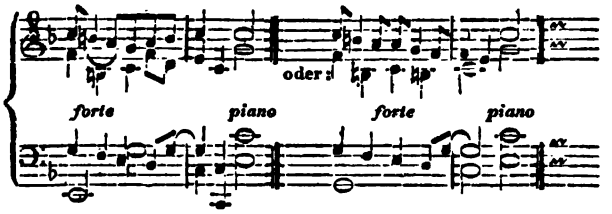
In der Bearbeitung des Chorals: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ u. s. w. zeigt sich Herr Hesse als ein denkender Organist, der für die Zukunft noch mehr verspricht. Dies gilt besonders von der zweiten Variation, wo der Cantus firmus in den Tenor gelegt ist und auf der Orgel unstreitig von herrlicher Wirkung ist. Weniger gefällt dagegen der einfache, als Thema gesetzte Choral, dessen Bass (fast im ganzen 2ten Theil) zu Gunsten der Melodie mit selbiger in Terzen und Sexten, also in schlechter Bewegung, einherschreitet, welche Setzart aber in der Kirche niemals die Wirkung hervorbringen wird, als eine Setzart, bei welcher die Gegenbewegung berücksichtigt worden.

Hinsichtlich des für die Orgel bearbeiteten Chorals: „Wie herrlich strahlt der Morgenstern“ u. s. w. die Einleitung-Fuge, nachher aber durch den einfachen Choral piano unterbrochen (welche Art den Choral vorzutragen, ehe er gesungen wird, hier und da nicht ungewöhnlich ist) findet sich bei einigen Meistern der jedesmalige Eintritt des Chorals zweckmässiger eingeleitet. Herr Hesse setzt nämlich:





und leitet auf diese Weise jedesmal die Choralzeile ein. Abgesehen davon, dass der Akkord des forte gespielten Schlusses mit dem Anfange des piano gespielten Chorals in einer grossen Kirche, wo das Echo oft sehr stark ist, jedesmal einen Uebelklang verursacht, so hat es auch schon oft die Leute verführt zu frühzeitig mitzusingen, weil sie durch die gewöhnlichen Zwischenspiele in den Chorälen, mit welchen diese Schlüsse dieselben sind, dazu verleitet wurden. In den Vorspielen der rühmlichst bekannten Organisten Vierling zu Schmalkalden und Nicolai zu Rudolstadt und mehrern andern finden sich häufig, ehe der Cantus firmus anfängt, folgende Schlüsse:



welche sowohl den Missklang des vorherigen stark nachklingenden Akkordes mit dem sanft eintretenden Chorale, vermeiden, als auch die Leute nicht verleiten, zu früh mit dem Gesang anzufangen.

Wenn gleich nun gewünscht wird, dass Hr. Hesse in Zukunft auf eben gesagte Bemerkungen achten möge, so ist damit nicht gemeint, dass er es immer so machen solle, sondern dies soll nur für denselben ein Fingerzeig sein, auch das, was unsre Vorgänger Gutes und Treffliches hatten, nicht unbeachtet zu lassen, indem hinsichtlich der Modulation, des Gesanges, der Form, noch Mittel genug bleiben, um neu zu sein.

Möge nun Herr Hesse nicht allein fortfahren uns mit neuen Orgelsachen zu beschenken, sondern vorzüglich auch das Studium alter gründlicher Meister zu beachten, so wird derselbe sich einem höhern Ziele immer mehr nähern und seine

Orgel-Kompositionen werden gewiss die verdiente Anerkennung finden. A. W. Bach.

Berichte.

Wien, im November.

„Gut Ding will Weile.“ — Dieser Gemeinplatz soll indess keineswegs zur Entschuldigung unsers etwas länglichen Stillschweigens dienen, noch viel weniger möchten wir damit, und durch die irreleitende Hoffnung auf eine ergiebige Ausbeute eine scheinbare Saumseligkeit beschönigen, die einzig in dem Mangel hinreichenden Materials gegründet ist. —

Um jedoch in unsern chronologischen Referaten keine Lücke zu lassen, bekennen wir Ihnen, geneigter Herr Redakteur, qua Gewissens-Rath, unsre offene Schuld, und beeilen uns, in der tröstenden Erwartung, einer grossmüthige Lossprechung, noch vor dem gänzlichen Jahresablauf die, leider, nicht im geringsten überfüllten Vorrathstaschen rein auszuleeren. —

Die deutsche Oper, obschon im Kampfe mit zahllosen Hindernissen, hat dennoch bereits mehr geleistet, als man nach den Gesetzen der Billigkeit von einer neu creirten Anstalt, deren Glieder zur Zeit des innern Vereinigungspunktes ermangeln, erwarten durfte. Die zwei gefeierten Tenorsänger, Vetter und Wild waren auf Besuch hier, und letzterer wird nach wenig Monaten für immer wieder seiner Vaterstadt angehören. Diesen werthen Gästen verdankten wir die Reprisen so mancher Lieblinge; z. B. der „Zauberflöte,“ „Don Juan,“ „weissen Frau,“ „Joseph,“ „Freischütz,“ „Oberon,“ „Barbier von Sevilla,“ „Othello,“ „Kreuzritter“ u. a. Beide gefielen, doch Wild in einem Grade, der an Enthusiasmus gränzte. Es ist aber auch ein wahrer Göttergenuss, diesen ächt dramatischen Künstler zu sehen und zu hören, dessen Gebilde den Stempel der Meisterschaft tragen, der alle ihm zu Gebote stehenden Hülfsmittel nie zu der subordinirten Tendenz, eine glänzend schimmernde Täuschung hervorzubringen, entwürdigt, und eben diesen Reichthum seiner, von Natur und Studium ihm verliehenen Gaben jederzeit mit psychologischer Wahrheit gleich geistreich und genial anwendet. In allen 17 Darstellungen feierte er immer den schönsten Triumph der ächten Kunst über die Halbheit der Künstelei; so schwer es fallen würde, eine Rangordnung desselben anzustellen, fühlen wir uns dennoch versucht, seinem Othello, Joseph, Max, Georges und Montbarry unbedingt den Vorzug einzuräumen. Hier war es, wo er die Kraft, Anmuth und Geschmeidigkeit seines herrlichen Organs in ganzer Fülle entfaltete, wo jeder Ton zum Herzen sprach, jede Miene mit der Auffassung der individuellen Karakteristik im harmonischen Einklang stand, die hinreissende Wirkung seiner unerreichbaren Deklamation im vollsten Liehte erstrahlte, wo die Tiefe und Vielseitigkeit seines Darstellungsvermögens jedesmal in Gesammten der Grundidee und aller ihrer Nebenabstufungen sich reproduzirte, wo sein geläuterter Geschmack, sein warmes Gefühl, sein seelenvoller Ausdruck, unterstützt vom reinsten Silberklange selbst in jenen Momenten, welche sonst spurlos vorübergingen, nie geahnete Wirkungen hervorzauberte. —

Ohne ungerecht zu sein darf auch seiner Umgebung ein wohlverdientes Lob nicht entzogen werden, indem jedes durch die belebende Nähe eines solchen Meteors zu aussergewöhnlichen Anstrengungen sich aufgeregt fühlte. Die Herren Hauser und August Fischer, welche in der Partie des Erz-Vater Jakob also alternirten, dass beiden die Lorbeerkrone gebührt; Dem. Hähnel, als Rosine und Armand; Herr Schuster als Rodrigo; Dem. Achten als Benjamin und Fanny, Mad. Grünbaum als Desdemona waren der ihnen zu Theil gewordenen Auszeichnung um so würdiger, als es naturgemäss ist, dass vom blendenden Sonnenstrahle selbst der Fixsterne Demantglanz verdunkelt wird. —

Von Herrn Vetters Stimme lässt sich nur Gutes sagen. Sie ist männlich schön, voll, rein, stark, sonor, umfangreich, und sogar über Orchester und Chor dominirend; mit einem Worte ein ächt deutscher Tenor. Aber leider hat er sie viel zu wenig in seiner Macht; nicht nur, dass sie ihm fast bei den meisten Passagen in die Höhe überschlägt, so ist auch oft die Intonation schwebend; ein Uebelstand, der aus Mangel einer tüchtigen, zeitig begonnenen und fleissig fortgesetzten Schule hervorgegangen, oder vielmehr eingewurzelt zu sein scheint, bei so reellen Vorzügen desto störender nachwirkt, und einzig durch die sorgfältigste Selbstpflege nach und nach beseitigt werden könnte. Auch für den Dialog, deutliche Aussprache, Haltung, Mienen- und Geberden-Spiel möchten wir dem jungen Kunstpriester eine strengere Aufmerksamkeit ans Herz legen. Davon abgesehen war sein Hüon, Tamino und Brovn Leistungen, die um so mehr bedauern liessen, dass der vorurtheilsfreie Beobachter daran so wesentliches zu rügen finden musste.

In derselben Periode sahen wir desgleichen nach einer mehrjährigen Abwesenheit unsre liebe Landsmännin, Madame Kraus-Wranitzky wieder in diesen Hallen erscheinen. Dem Laufe der Dinge gemäss hat ihr Ton allerdings an Helle, Frische und Metall verloren; sie selbst dagegen an Kunst- und Kehlenfertigkeit, item: was man heut zu Tage per abusum Manier und Methode nennt, bedeutend gewonnen. Davon hinreichende Ueberzeugung zu erhalten, waren ihre Darstellungen der Anna, Palma, Rosine, Desdemona und Semiramide ganz geeignet. Die zuletzt genannte Partie gab sie aus Gefälligkeit gegen eine Fremde, Signora Schiroli-

Bourgois, aus Lissabon, in der Ursprache. Diese von der Mündung des Tago recht eigentlich ex abrupto in unsern Mauern einkehrende Gastfreundin präsentirte sich mit günstigem Erfolg als Arsace. Sie erfreut sich, nebst eines schönen Kontra-Alts, vollkommen der Volubilität der neu italienischen Schule, wie solche vorzugsweise alle Rossinische Gesangweisen in Anspruch nehmen. Unser, besonders gegen Fremde äusserst galantes Theaterpublikum machte ihr beinah noch über die Gebühr die Honneurs.

Wenn die königl. sächsische Hofsängerin, Dem. Veltheim auf der Bühne — von ihren Verdiensten im Konzertsaale weiter unten — weniger durchzugreifen vermochte, so liegt der Grund keineswegs in einem Verkennen der routinirten Künstlerin, sondern vielmehr darin, dass die sinnlichen Wiener nicht nur mit den Ohren, als auch mit den Augen geniessen wollen, und sich, bezüglich der letzteren Werkzeuge, nimmermehr ein X für ein U vormachen lassen. Allerdings muss es ein Missgriff genannt werden, dass die Wahl ihrer Debüts gerade eben solche Karaktere traf, bei denen entweder blühende Jugend, naiv kindliche Gemüthlichkeit, oder weibliche Verschmitztheit und unschuldige Koketterie unerlässliche Präpositionen sind; Masken, zu deren glaubwürdiger Darstellung sie bereits im Lebensalter die physischen Gränzen überschritten hat, ja, deren Grundzüge vielleicht gar niemals ihrer Eigenthümlichkeit zusagten. So konnte es nun wohl nicht anders kommen, dass hier und da den Lippen eines verwöhnten Elegant das Stoss-Seufzerlein: „Gewesen!“ entschlüpfte, auch eine skoptische Seele sich nicht einmal entblödete, franchement zu behaupten: „das Fräulein Agathe da oben, wiewohl sie alles genau also von sich gäbe, wie es Freund Weber gemeint und verlangt, sei demungeachtet auf keinen Fall die wahre Agathe, auch kein Nachsondern Vordruck derselben, das heisst: dero wohlselige, verstorbene Frau Mama in effigie; à peu-près, wie wir ein Kontrefait davon in der Wolfsschlucht erblicken.“ — O Schlangenzungen! O satyrische Witzbolde! O schlimme Zeit! O böse, verleumderische Welt!!! —

(Fortsetzung folgt.)

Notizen.

Meierbeers Crociato wird im jetzigen Carneval in drei Städten Italiens zugleich als stehende Carnevals-Oper gegeben: in Mantua, Brescia und Bologna. Für die Aufführung in Mantua bangt seinen Pariser Freunden; nicht, weil Andreas Hofer dort erschossen ist, sondern wegen der Besetzung. Prima-Donna ist nämlich Mad. Fischer, die in der grossen Oper in Paris ohne sonderlichen Erfolg aufgetreten ist; Primo Musico (Kastrat) ist Fräul. Dotti, die gleiches Glück auf dem italienischen Theater in Paris gemacht hat. Endlich Mari, wieder ein Opfer der Pariser Hochgerichtsbarkeit*), ist der Tenor. — Besser steht es in Brescia, wo Velluti als Kreuzritter, Madame Rubini als Prima-Donna, Rossi als erster Tenor und Galanti als erster Bass debütiren. Bononia docet, dass Clelia Pastori allen Bolognesern zum Trotz erste Prima-Donna sein wird.

(Neue Oper in Paris.) Die Unerschöpflichen (Scribe und Auber) haben eine neue Oper vollendet, die schon vor ihrem Erscheinen ganz Paris revoltirt. Die Romantisch-Absoluten halten blos dafür, dass Scribe damit den ältesten und höchsten Lorbeerkranz Italiens um Frankreichs Schläfe gewunden, Auber aber der Tonkunst das Ziel auf ein Jahrhundert gesteckt habe. Die Liberal-Klassischen wüthen dagegen, und sehen es als einen neuen Versuch der rastlosen jesuitischen Kontre-Revolution an, das Land durch Mystik und deutschen Romantismus in den alten Schafstall zurückzuschrauben. Das Komischte für uns, die wir stets vorurtheilsfrei sind, ist der Umstand, dass beide Parteien absprechen, ohne die Sache zu kennen. Denn das tiefste, in Paris unglaubliche Stillschweigen wird beobachtet. Man will nur erfahren haben, dass die Oper: „Ugolino“ oder der „Hungerthurm“ oder „der Mordbiss in der Unterwelt“ heisst. Der ganze 2te Akt spielt im Thurme. Die Kinder hungern (eins ist im Sterben), der Vater ist vor Verzweiflung eingeschlafen — Schluss des Sextetts, das den Akt eröffnet. Da weckt ihn die Stimme seines höhnenden Feindes (blos von Ophicleïden, Hörnern und Piccolflöten begleitet) des Ruggieri. Er ist nur erwacht, um das zweite Kind sterben zu sehen. Der Versucher erscheint in blauem Feuer, zuletzt, wenn alles gestorben ist, öffnet sich die Höhe des Thurms, man sieht den Himmel, in dem Engel unschuldige Kinderspiele treiben, unbekümmert um das Elend zu ihren Füssen. Der dritte Akt ist getreu dem Dante nachgebildet (daher jener Triumphruf der Romantiker) und zeigt uns Ugolino, der das Hinterhaupt Ruggieri's nagt. Zum ersten Mal ist es hier gelungen, mit einem grotesken Ballet (die Teufel schweben und tauchen im Feuerpfuhl, der 5/6 der Bühne einnimmt) tragisch zu wirken. Die Instrumentation dieses Akts soll die glänzendste sein, die man seit Haydns Jahreszeiten erhört hat. — Das Nähere, wie gesagt, ist noch Geheimniss.

*) Ist wohl ein Uebersetzungsfehler, muss heissen hohen Gerichtsbarkeit. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 27. Februar — № 9. — 1830.

Freie Aufsätze.

Einiges über die verschiedenen Methoden der zwei Vorbilder des Violinspiels, nach denen in neuester Zeit in Deutschland die meisten sich zu bilden pflegen.

(Mitgetheilt von H. Panofka.)

Es ist wol fast allgemein bekannt, dass in diesem Augenblick es nur Deutsche und Franzosen sind, die Violinheroen der Art aufzuweisen haben, deren Originalität im Spiele so hervortritt, und zwar die eine so differirend von der andern, dass dadurch eben so viel verschiedne Methoden, deren Ursprung geschichtlich allerdings frühern Zeiten angehört (da auch diese Meister Vorbilder hatten, deren Methode in damaliger Zeit eine festbestehende gewesen, wie Pugnani, Viotti, Rode), die aber durch die Originalität jedes Einzelnen verändert und vermehrt wurde.

Paganini, der einzige, steht bis jetzt — da sein Spiel, wenngleich nach dem Vorbilde Lollis, doch durch seine Persönlichkeit, die mit demselben zu sehr zusammenhängt, ihm allein angehört — allein unter den Thätigen da, der Italien zufällt. (Rolla, Polledro, Rovelli leben zurückgezogen.) —

Unter den Deutschen nun sind es vorzugsweise Spohr und Maiseder, deren Spielart allgemein bekannt geworden; und wenn gleich in der Schule des Letztern bei weitem weniger Violinspieler gebildet wurden, als in der Spohrs (da Maiseder nur sehr wenige Stunden giebt), so ist dennoch seine Spielart durch seine Kompositionen, die den Stempel der Originalität und zugleich seines Spiels tragen, weit verbreitet.

Der Karakter des Spieles beider Meister ist aber ein ganz verschiedner. Ernst, Würde, Grösse im Vortrage des Konzerts, Kraft in der Bogenführung, Kraft im Tone, Ausdauer in Passagen, Mannigfaltigkeit der Stricharten, vornehmlich der geschliffenen, springendes Staccato, scheinen die Haupterfodernisse zur Ausführung der Kompositionen des Meister Spohr zu sein.

Nicht selten tritt in ihnen jene Schwärmerei, Melancholie ein, die die Würde des Ganzen erhöht, aber zugleich ein eigenes Studium der Auffassung wird.

Die Eigenthümlichkeit scheint sich demnach meist in dem Vortrage des feurigen, kräftigen Allegro und des würdigen, ernsten Adagio zu beurkunden, und erfodert Zuhörer, die dem Ganzen stets folgend, ruhig und achtsam, die Solostimme vom Orchester nicht trennend, sie nur als die erste von den Vielen betrachten.

Es dürfte mir vielleicht erlaubt sein, zu sagen, dass Baillot der französischen Schule das sei, was Spohr der deutschen ist. Während nun dieser Meister gross und originell da steht im Vortrage des Ernsten, tritt der zweite (Maiseder) mit einer Fülle von Lieblichkeit und Zartheit hervor in der Pollacca, dem Rondo, und mit dem vollsten und reinsten Ton im Adagio.

In der Regel hält man die mayseder'sche Spielart nur für geeignet zum Vortrage des Rondo's und giebt ihr die Epitheta: tändelnd, anmuthig, und meint, es wäre ein minder starker Ton hinreichend, sie auszuführen. Zu diesem Glauben veranlasst lediglich, dass Mayseder nur von sehr Wenigen gehört worden und man aus dem oft Scherzenden seiner Kompositionen darauf zu schliessen geneigt ist, es sei auch ein schwächerer Ton genügend zur Ausführung dieses Scherzando.

Wer aber Mayseder gehört hat, wird wohl erfahren haben, wie gerade ein voller, starker, aber immer biegsamer Ton es ist, der die Grundlage

seiner Spielart bestimmt. Er spielt Alles, selbst jene Figuren, die er spiccato nimmt, mit markigem Tone, niemals dünn, und derselbe ist so ausgezeichnet, dass er unter einer Menge von Geigern von dem Kenner hervorgehört wird. Nächstdem nun ist es aber wol die originelle Vortragsweise des Adagio's, wie des Rondo's, die Mayseder so hohen Werth gegeben, und seinen Jüngern als Vorbild dienen muss.

Innige Wärme, die zarteste, doch immer männliche Sehnsucht ausdrückend, erscheint er im Adagio, die grösste Abwechslung im Tone, volle Kraft des Bogens, die er ohne pedantische Einförmigkeit, mit Freiheit und Leichtigkeit führt, das richtige Maass der Passagen, in denen der feste Strich mit dem springenden wechselt, festes Staccato, die vollkommenste Nettigkeit, sind das Karakteristische seines Allegro's und Rondo's.

Seine Kompositionen sind meist auf die Individualität des Instrumentes berechnet, und bieten dem Violinspieler die reinsten Mittel, zu brilliren; daher der Zuhörer nur die Violine hört, aber gewiss immer im höchsten Glanze, als vollendetes Instrument. Und so scheint Lafont der Mayseder der Franzosen zu sein. —

Es drängt sich mir noch ein Umstand auf, der von Vielen als etwas Wesentliches betrachtet wird, und im Allgemeinen es wol auch sein mag, im Einzelnen aber gewiss nur Sache der Gewohnheit. Ich meine das mehr oder weniger Spannen des Bogens. Wer der spohrschen Methode folgt, spannt in der Regel den Bogen ziemlich stark, während Mayseder ihn nur mittelmässig spannt. Es scheint diese Verschiedenheit in den Bögen selbst zu liegen, da bei vielen beim schwächern Anspannen, die Haare sogleich sich an das Holz drücken, während andere unter denselben Umständen die grösste Kraft gestatten, ohne das Holz beim Spielen hören zu lassen. Doch ist gewiss, dass für Orchesterspieler immer ein stärkeres Anspannen des Bogens vorzuziehen ist, da sehr vieles Spielen die Haare erwärmt und loser macht, ein geringes Anspannen also nicht zweckmässig wäre. —

Diese Mittheilung geschah auf besondre Veranlassung, und möge den beiden Meistern ein Zeichen der hohen Verehrung sein, die ich, als junger Violinspieler, für sie fühle. —

Beurtheilungen.

Concertino pour le Violon avec accompagnement de l'Orchestre par L. Spohr. Oe. 70. No. 12 des Concertes. Berlin chez A. M. Schlesinger.

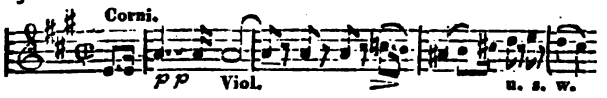
Herr Kapellmeister Spohr bereichert die Zahl seiner Konzertstücke für die Violine höchst erfreulich durch das angezeigte Werk.

Der Begriff eines Konzertino's ist ein zwiefacher. Einmal pflegen wir ein Konzertstück so zu nennen, das mit einem Allegro beginnend, uns in demselben das Thema eines Konzertsatzes, den Mittelsatz und eine Passage vorführt, nun aber, jede Durchführung bei Seit lassend, mittels einer harmonischen Wendung in ein Adagio (in der Regel in ein kurzes) leitet, dieses Adagio ebenfalls fast nur als Thema, oder zuweilen von einigen Variationen begleitet, erscheinen lässt, und nun entweder in einer Polacca- oder Rondo-Form — ich sage blos Form, weil es höchst selten ein ganzes Rondo oder Polacca wird — schliesst. Diese Erklärung nöthigt uns die Form der meisten existirenden Konzertino's ab, in denen der Künstler allerdings wohl Gelegenheit findet, Kraft im Allegro, Empfindung im Adagio und scherzende Lieblichkeit im Rondo zu zeigen; leider aber ist von Allem in der Regel nur ein Weniges geboten, und es steht dahin, ob diese Form zu billigen und erspriesslich für die öffentliche Leistung eines Künstlers sein kann.

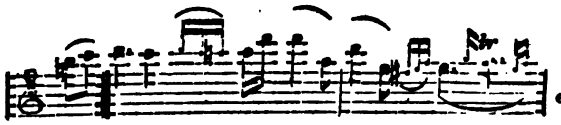
Ganz anders verhält es sich mit der zweiten Gattung, für die wir statt aller Erklärung nur die Gesangscene von L. Spohr anführen zu dürfen glauben. In diesem Musikstücke, das in Bezug auf die Länge gerade die Foderung erfüllt, die man an ein Konzertino (kürzeres Konzertstück) stellt, sind die 3 verschiedenen Genres, die man der Regel nach in einem ganzen Konzerte findet, in schönstem Vereine. Da erscheint uns Nichts abgebrochen, und wiederum angesetzt, wie dies fast nothwendigerweise bei der ersten Gattung geschehen muss, sondern Alles fliessend, der Erguss der freiesten Phantasie, die aber trotz des

ungebundenen, fesselfreien Styles, die Form nicht vernachlässigt, sondern in Folge der ächt künstlerischen Besonnenheit, ohne es zu wollen, durch diese aber geleitet, die schönste Form schafft; es entsteht ein Gemälde, das uns des Künstlers Instrument mittheilen, dessen Farben — als den Karakter des Gemäldes bestimmend — uns der Ton — der Karakter des Instruments — wiedergeben soll. In ihm findet man Adagio, Recitativ, grandiose, wie nette, leichte Passagen eng, doch schön vereinigt.

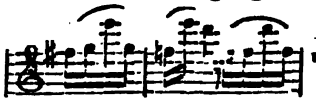
Ein ähnliches Werk nun ist das angezeigte Konzertino. Die Hörner beginnen Andante grave 4/4 A-dur:



und der Einleitung von etwa 16 Takten folgt nun als Solo ein Adagio, das weniger mit der Melodie, als mit Figuren wechselnd, endlich rezitativisch schliessend, in ein Larghetto con moto 12/8 leitet und nun im 9/8 Takt lebhafter lieblich in F-dur singt:



und so im Tempo bald mit 9/8, bald mit 6/8 wechselnd, in einer Lieblingsfigur des Komponisten



modulirt und endlich A-dur 3/4 alla Polacca beginnt. Dies ist aber eine förmliche Polacca, bei der es der Komponist nicht bloss bei dem Thema, einer Passage und der Coda bewenden lässt, sondern nach dem Originalthema, und einem kurzen Tutti ein brillantes, figurenreiches Solo bringt, dessen kräftige Sätze, durch zuweilen in kurzen Takten eintretende Blasinstrumente, recht hervortreten und gewiss gute Wirkung machen werden. Der Komponist arbeitet nun dieses Tonstück, dessen Instrumentirung ohne Ueberladung, wirksam, in der seines Namens würdigen Weise aus und giebt dem Violinspieler Gelegenheit zu glänzen, was namentlich am Schlusse der Fall ist, bei welchem bis auf die letzte Note die Prinzipalstimme beschäftigt ist.

Das Ganze ist zwar ziemlich ausgedehnt, wird aber durch Mannigfaltigkeit im Vortrage die Zuhörer gewiss gewinnen.

Nicht unbemerkt darf die äussere Ausstattung bleiben, die sowol durch Stich, als Papier ausgezeichnet ist. Eine wesentliche Erleichterung für den Konzertspieler entsteht durch die den Nebenstimen beigefügte Solopartien, wenn nämlich Cadenz-Figuren eintreten, die zuweilen ein Ritardiren nöthig machen.

Cavatine von Caraffa (o cara memoria) variirt für eine tiefe Stimme von Methfessel. 86stes Werk. Hamburg bei Böhme.

Wenn Fräulein Sontag sie sänge, wären sie unsterblich — auf 5 Jahr. So sind sie ein artiges Modegeschenk für alle die Sängerinnen, die auch à la Sontag, oder Schätzel, oder Katalani Variationen blasen wollen. Dass ein so versuchter und sangbarer Tonsetzer, wie Hr. Methfessel, sangbar, angenehm, kurz comme il faut geschrieben, versteht sich.

1. Gesänge für Mezzo-Sopran oder Bariton von C. G. Reissiger. Op. 61, zehnte Liedersammlung. Berlin bei Schlesinger.

2. Zwei Gesänge für zwei Stimmen von Methfessel. Oe. 92. Hamburg bei Kranz.

Dass beide Tonsetzer ihr Publikum gefunden haben, beweiset schon die Zahl der herausgegebenen Werke. Beide wirken ausser ihrer Kompositionsthätigkeit erspriesslich auf ihre nähere Umgebung. Herr Kapellmeister Reissiger als Vorstand und Leiter der deutschen Oper in Dresden, der herkömmlich vom Hofe begünstigten italienischen gegenüber; Herr Methfessel als Stifter und Direktor der hamburger Singakademie und Liedertafel, als Lehrer und Konzertgeber. Auch in vorgenannten kleinen Kompositionen spiegelt sich ihre Richtung. H. R. giebt uns 7 Gesänge, die durchaus deutscher Empfindungsweise und Gemüthlichkeit zugewendet sind, und in diesem Sinne gewiss angenehm ansprechen werden, wenn gleich die Gedichte (von Uhland u. a.) nicht Gelegenheit gaben, tiefere Saiten zu entscheidendem Anklang zu berühren. Dass die Gesänge im Umfange des Mezzo-Sopran liegen,

wird bei der Armuth des Repertoirs für Altstimmen eine Empfehlung mehr sein. — Nicht weniger gefällig sind Herrn Methfessels Gesänge; sie neigen sich indess mehr zu dem äussern Reiz, den die Mode an den neuesten italienischen und französischen Singsachen findet, als zu innigerm Gemüthsausdruck.

Eine Vignette ziert den Titel: ein lieblicher Knabe, mit Psycheflügeln auf dem Rücken, schreibt mit Amors Pfeil in den Sand. Vortrefflich bezeichnend für jeden Modetribut! Wie manche Linie wird der Pfeil noch ziehen müssen, ehe dieser Flugsand zum Stehen gebracht und befruchtet wird! Wollte man den Sand gleich mit Rosen und Pfirsich bepflanzen, sie welkten und er dürstete vergebens.

Rondino pour le Pianoforte par C. W. Greulich. Oe. 25. Berlin bei Wagenführ.

Auch Sandschrift! Hätte Herr G. sein artiges Thema wirklich zu einem Rondino verarbeitet, so wär' alles gut. Jetzt fängt eine Introduktion —

„Mit Donner und Blitz verschwindet der Kessel!"
Macbeth.

an, führt zu einer modernen Schmachtung und dann zu einer Fingertirade, um eine kleine Artigkeit vorzubereiten, die dann wieder in Virtuosen-Figurirungen erstickt, wie manches liebliche Gesicht in den Seidenlocken-Schobern. Am widrigsten ist dabei das Hinaufschieben gefühlsmässigerer Sätze in die Vogeltöne der höchsten Oktaven. — All' dieser Tadel wird das Werkchen empfehlen, denn er bezeichnet es als modern; wer das just heute (vielleicht schon 1831 nicht mehr) sein will, gehe hin und thue desgleichen.

Nicht-Kalkbrenner.

Berichte.

Möser's Akademien.

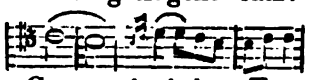
Zweiter Cyklus.

Berlin, den 24. Februar.

Schon vor acht Tagen hat dieser Cyklus begonnen. Ref. war damals verhindert und hat auch an der heutigen Versammlung, in der

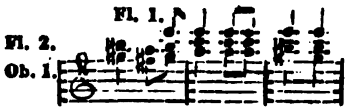
eine Ouvertüre von J. P. Schmidt,
eine Symphonie von J. Haydn
und Beethovens A-dur Symphonie

aufgeführt wurden, zum letztgenannten Werke kommen können. Die Aufführung war vortrefflich und riss den überfüllten Saal zu dem lebhaftesten Antheil hin, obgleich die ungewöhnliche Wärme der Resonanz, besonders der Saiteninstrumente, nachtheilig wirkte. Die grösste Auszeichnung verdient namentlich Herr Kammermusikus Humann als erster Fagottist. Der von Fagott, Oboe und Flöte vorgetragene Satz:



war reinster Gesang, in jedem Tone so tief und richtig gefühlt, so treu der Intonation des Tondichters, dass man Worte zu vernehmen glaubte oder vielmehr eine Empfindung, die kein Wort erreicht. Auch die erste Oboe erfüllte jeden Wunsch, die Kontrabässe zeichneten sich durch ruhige Kraft, durch die wohlthuendste Bestimmtheit selbst im Pianissimo (z. B. im Anfang des Allegretto zum Gesang der Violoncelle) aus, und die Trompeten (Herr Kammermusikus Bagans an der Spitze) griffen mit einer Kraft und Haltung des Tons und mit einer Schönheit des Klanges (z. B. bei ihrem hohen G (a) im Trio) wie sie selbst in unsrer vortrefflichen Kapelle sonst nicht oft gehört worden. Kurz man müsste das von edlem Eifer beseelte Orchester Mann für Mann nennen, wenn man gegen alle gerecht sein wollte.

Nur — eine Ausnahme muss bezeichnet werden: der erste Flötist. Dieser Künstler würde ein grosses Konzert gewiss vortrefflich geblasen haben; warum hat er hier leichte Aufgaben so unbefriedigend gelöst? Warum hat er bei dem Ende des Allegretto in dieser Stelle



nicht bestimmt und prompt, sondern zu spät eingesetzt? Soll man erst sagen, dass Ein Ton in einer Beethovenschen Symphonie wichtiger ist, als ein ganzes Virtuosen-Konzert? Warum hat er in diesen Stellen des Scherzo

auch nicht ein einziges Mal gut accentuirt, obgleich Oboen und alle übrigen Instrumente es jedesmal vollkommen gut ausführten? Hat er nicht gefühlt, dass sein flacher Vortrag der Oberstimme auch den übrigen die Spitze abbrach? —

Ein so ehrenwerther Künstler wird dieses Unrecht gewiss bei erster Gelegenheit wieder gut machen. Marx.

Wien, im November.

(Fortsetzung.)

Madame La Roche, primo uomo, osia: Musico der Impresa in Genua, salutirte uns auf gut militairisch als Arsace und Armand. Man könnte sie ein veritables Mann-Weib nennen, mit einer Stentor-Lunge geboren für Haupt- und Staats-Aktionen. Singen, und al fresco aufzutragen versteht sie aus dem Fundament; doch alles, am wenigsten das leidige Grimassiren, wolle uns an dieser Heroine keineswegs behagen, welche, unbeschadet des exoterischen Namens, dennoch eine ehrliche Deutsche ist, bereits vor Jahren in den Provinzialstädten Lemberg, Brünn, Grätz, Presburg u. a. in Engagement stand, und sich nunmehr seit Kurzem in Italien herumtreibt, woselbst desgleichen kein Ueberfluss an brauchbaren Subjekten sich vorfinden soll, wiewohl die Herren Nachbaren uns immer noch gerne weiss machen möchten, dass man nur bei ihnen an Egyptens Fleischtöpfen vollauf sich nähren könne. — Dem. Diemar, aus Berlin, wurde für Nebenrollen, und Dem. Schindler, aus Pesth, zur Doublure angestellt; Zugvögel, wie Herr Birnbaum, aus Augsburg, Herr Dworzack, aus Brünn, Dem. Schnitt, aus Lemberg, Herr Watzinger, aus Ofen u. a. schienen untauglich für unser Klima; der Pariser Ventriloque Faugier ist dagegen ein ächter Cosmopolit, hat sich allbereits eingebürgert, und giebt Unterricht bei der Noblesse in der Escamotage. —

Folgende Opern sind im entwichenen Halbjahre theils neu einstudirt, theils wieder in die Scene gesetzt worden: 1) Mozarts „Don Juan," 2) „Zauberflöte" und 3) „Entführung aus dem Serail." In diesen unvergänglichen Meisterwerken glänzten vorzüglich Mad. Ernst, Elvira, Dem. Achten, Pamina, Dem. Siebert, Anna, Königin und Konstanze, Herr August Fischer, Leporello, Herr Schuster, Belmont, Herr Hauser, Don Juan und Papageno, Herr Siebert, Sarastro und Osmin. 4) „Uniform und Schlafrock," eine allerliebste Operette von Berton. 5) „Das Mayfest," Singspiel nach dem Italienischen, von Pavesi. Eine Komposition im Styl eines Paisiello und Cimarosa, durchaus gefällig und melodisch, keine Spur vom modernen Terrorismus. — 6) „Die weisse Frau," von Boieldieu. Eine jugendliche Anfängerin, Dem. Halfinger, berechtigte zu schönen Erwartungen. — 7) „Der Kreuzritter," von Mayerbeer. Diese Oper gefällt überall, wo sie gut gegeben wird und wo der Rossini'sche Luxus die Oberhand gewonnen hat. Hier liessen die Damen Hardmeier, Hähnel und Frontini, die Herren Schuster und Siebert wenig, Orchester und Chor nichts zu wünschen übrig; aber erst durch Wilds Gastspiel bekam das Ganze den wahren, lebendigen Aufschwung. 8) „Der Angriffsplan," Operette. Die Fabel — zwar verbraucht — doch amüsant und derb komisch, Musik von Engelbert Aigner, mittelgut, höchstens lauwarm. — 9) „Aloise," Oper von Maurer. Wenn wir es auch nicht wüssten, so würde es schon, a priori, aus der Sache selbst klar, dass der Verfasser eigentlich Instrumental-Komponist sein müsse, weil er die Singstimme also stiefväterlich bedacht, und die gegenwärtig so kräftig einwirkende Chorpartie fast gänzlich vernachlässigt hat. Der Erfolg war, dass weder einzelne, oder vielmehr vereinzelte Schönheiten, noch die splendide Auschmückung, noch Fleiss und Bemühung der Darstellenden — Achten, Fischer, Hauser und Siebert — sogar nicht einmal Wilds angestrengte Mitwirkung das Ganze vor dem rettungslos bedingten Falle bewahren konnte. — 10) „Die umgeworfenen Kutschen," von Boieldieu. Wir haben diese holdselige Tondichtung unter Barbaja's Entreprise in der That gut, doch — die unvergleichliche Schechner etwa ausgenommen — wahrlich nicht besser, denn jetzt gehört. Dem gesammten Personale — Hardmeier, Hähnel, Frontini, Bondra, Fischer, Cramolini, Gottdank — ward die zweimalige, wohlverdiente Ehre des Hervorrufens zu Theil. — 11) „Aschenbrödel" (Cenerentola) von Rossini. Ebenfalls eine lobenswerthe Vorstellung. Herr Hauser (Dandini) beurkundete auch hier, so wie früher als Jago, Assur u. a. sein schönes Portamento und Koloraturenfertigkeit. — 12) Die „Schweizer-Familie," von Weigl. Die sechzehnjährige Tochter der k. k. Hofsängerin Grünbaum versuchte sich zum erstenmale als Emmeline. Ihr, der glücklichen Mutter, dem Publikum und der Direktion unsern herzlichen Glückwunsch! Das ist doch wieder einmal eine mackel- und tadellsose Anfängerin; voll Anmuth und Grazie, die Stimme voll, stark, glockenrein, gebildet, gleich; jede Silbe verständlich, das Spiel wahr, natürlich, unbefangen, gemüthlich; wollte der Himmel, dass man vielen reifen, mitunter auch überreifen Früchten ähnliches nachrühmen könnte! Solche eminente Vorzüge entwickelte sie gleichfalls in den zwei folgenden Debüts: Agatha und Pamina. Dass dieser Abend einen köstlichen Genuss bereitete, geht schon aus der zweckmässigen Rollenvertheilung hervor. Aug.

Fischer war Graf Wallstein, Hauser, Richard Boll, Bondra, Gertrude, Cramolini, Jakob Friburg und Gottdank, der Verwalter Durrmann. —

13) „Der Vampyr," Oper von Lindpaintner. — Die Dichtung gehört weniger ins Gebiet der Romantik, als viemehr zu jenen extremen Stoffen wie Lord Byron's düstrer Genius vorzugsweise sie liebte, welche, aus der Natur der Dinge, aus aller geschichtlichen, gesellschaftlichen Konsequenz und bürgerlichen Ordnung so zu sagen gewaltsam herausgerissen, einer schwimmenden Insel ähnlich, unter dem eigenen, selbst geschaffenen Himmel von gefärbtem Glase gewissermaassen von einem phantasmagorischen Nivibus umflort, mit edelmüthigen Dunstgebilden und idealen Ungethümen bevölkert, als Auswüchse der fruchtbarsten und zugleich regellosesten Einbildungskraft sich gestalten, ja einzig von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, beurtheilt und gewogen werden wollen. Beinahe in allen Geburten unsrer neuern Poesie spukt eine erkleckliche Dosis Mystizismus, Fatalismus und Magnetismus, so wie das augurische: fabula docet fast nie vergessen, meistens mit einer Hauptrolle betheiligt wird. Dieser allgemeine Tadel jedoch, welcher den Vampyr, der auf eine Volkssage sich stützt, woran man im tiefen Ungarlande bis zur Stunde noch wie ans Evangelium glaubt, — gemeinsam mit so vielen corven Geistesprodukten trifft, soll keineswegs hindern, dankbar zu erkennen, was der Verfasser, Herr Heigel, mit seiner erprobten Bühnenkenntniss, durch eine gebildete Sprache und lobenswerthe Geschicklichkeit in Anordnung der dramatischen Form und wirksamen Scenerie verdienstliches geleistet habe. —

Die Grässlichkeit der Grundidee — ein extravaganter Faust, und zur Selbsterhaltung Mädchen und Bräute verführender Don Juan, — ein fahles Gespenst, das längst begraben und vermodert, wiedererstanden, nochmals gemodert und durch den Mondesstrahl neu verjüngt ins Leben gerufen wurde, das in allen Verhältnissen zerstörend nur eintritt, nichts anders will, denn vernichten, und, indem es, aus also losen Fäden gewebt, ohne irgend einen Zusammenhang dasteht, auch machtlos zuletzt endlich in Staub und Asche zerfällt, — ein solch poetischer Popanz, ein solch moralisches Scheusal ist wahrlich der Musik-Komposition an sich kaum, oder wenig doch nur günstig, selbst wenn es auch so gewandt als immer möglich vom Dichter behandelt ward. Diesen, schon in der Total-Anlage basirten Uebelstand hat nun der Tonsetzer allerdings viel zu sehr ausser Acht gelassen, verleitet von dem Irrwahn: die Sache um so besser zu machen, je mehr dafür geschehe. Daher findet man denn auch, statt einfacher Wahrheit, den traurigen Beweis: dass die ganz subjektive Anschauung, die sich fast ausschliesslich unsers Drama's bemeisterte, auch schon in der Musik vorwaltend geworden, und beide ängstlich nur nach Malerei im engern Sinne haschen. Akkorde häufen sich auf Akkorde, Dissonanzen auf Dissonanzen, Modulation auf Modulation; mit dem chromatischen und enharmonischen Geschlechte wird ein muthwilliges Spiel getrieben; gleich einem achten Weltwunder staunen wir mitunter, doch höchst selten, eine klare, fasslich sich fortschlängelnde Melodie an; die Begleitung der Recitative gehört dem Melodram, die Arie ist nicht viel mehr als ein Recitativ im Zeitmaasse, der doppelte Kontrapunkt breitet seine schwerfälligen Bleiflügel aus, und die gewaltsamsten Kunstmittel zerschellen wirkungslos durch Missbrauch. —

Seit Karl Maria v. Weber durch seinen „Freischütz," nach einem ziemlich langen Interregnum, gleichsam eine neue Norm für die deutsche Opernmusik aufstellte, streckte, wie solches bei Epochen-Gründern gewöhnlich der Fall ist, das imitatorum pecus mächtig die langen Hälse empor. Wunderbar genug ahmten ihm gerade häufig diejenigen zuerst nach, welche ihm öffentlich die wenigste Gerechtigkeit angedeihen liessen, und zwar oft nur im Unlöblichen, was ebenfalls jeder gemeinen Nachahmerei meistentheils sich zu ereignen pflegt. Natürlich, dass nunmehr in jeder verminderten Septimen-Harmonie, in jedem unheimlichen Tremulando, in jedem fragmentarischen Bass-Pizzicato oder prophetischen Paukenschlägen, das über alles und jedes so gerne krittelnde und raisonnirende, legionenhafte Heer unsrer meist bartlosen Kunst-Dichterleins eine Wolfsschlucht wittert, Zeter und Mordio über den ertappten Plagiarius brüllt, und grosse Stücke sich zu Gute thut auf den gewaltigen Scharfsinn, und die feine, den verschlagensten Kontrebandirer entlarvende Spürnase. — Nicht mag geleugnet werden, dass auch der wackere Lindpaintner, dem Geiste, der Auffassung und Manier nach, die von seinem verewigten Kunstbruder angedeutete Bahn treulich verfolgte, welche, zum Musterbild erhoben, und desto gefährlicher in der Nachwirkung werden muss, je mehr der Geist der Zeit selbst zum Düstern, Eintönigen, Formlosen, Bizarren, Gesuchten, Subjektiven sich hinneigt. Ein Meister, der andrerseits ein solches Werk mit wahrhaft deutschen Fleiss zu schaffen im Stande ist, dem Gott ein so schönes Talent verliehen, der mit seinem ausgebreiteten Instrumental-Schatze so mannigfaltig zu schalten vermag, sollte billigermaassen nicht da ärndten wollen, wo andre gesäet haben; des eigenen hohen Werthes, bewusst, viel lieber aus eigenem, reich ergiebigen Borne schöpfen, und bedenken: „dass — etwas weniger, viel mehr sei; dass der Künstler, der mit seiner Zeit lebt, zwar nie ihre Einwirkung ganz verleugnen darf, jedoch als solcher

gar wohl auch über ihr stehen und empor sich schwingen könne.“ —

Brauchen wir nach obigem Vorausgeschickten wohl noch beizusetzen, dass die Oper im Ganzen nicht allgemein zusagen wollte? Obschon mehrere einzelne Sätze, z. B. die brillante Ouvertüre, einige Chöre und Scenen aus den Finales, den erzielten Effekt keineswegs verfehlten, so urtheilten nur diejenigen insgesammt vortheilhaft und günstig, welche den wiederholten Darstellungen mit ungetheilter Aufmerksamkeit beiwohnten. Die Mehrzahl erklärte sich dahin: dass ihr der Tonsatz zu betäubend, zu gelehrt und künstlich, demnach unverständlich sei. Doch alle Stimmen vereinigten sich über die Trefflichkeit der Aufführung. Das erste Lob gebührt dem Orchester und dem unvergleichlichen Chorpersonale. Herr August Fischer muss als Graf Aubri (der Vampyr) klassisch genannt werden. Dem. Achten (Isolde) bewegte sich auch in dem ihr neuen, tragischen Fache mit gleichem Glücke; wir hätten ihr solche Stärke, obsiegende Kraft und Ausdauer kaum zugetraut. Die Herren Schuster (Hyppolit) und Siebert (Portamour) füllten vollkommen ihre Plätze, so wie auch von Seite der subalternen Rollen keine störende Lücke zu rügen war; kurz die Direktion hat viel Ehre, doch leider geringen Nutzen von dieser Bereicherung des Repertoirs. —

14) „Der Ochsen-Menuett,“ mit einem damit verbundenen, ländlichen Divertissement: „das Winzerfest.“ — Es gehört zu den glücklichsten Spekulationen, dieses niedliche Singspiel nach einer mehrjährigen Ruhe neuerdings wieder in die Scene zu bringen, was sich gegenwärtig um so vortheilhafter rentirt, da es nunmehr, in zwei Hälften getheilt, den ganzen Abend ausfüllt und sowohl den Freunden des Gesanges als den Liebhabern der höhern Tanzkunst ein gleiches Vergnügen gewährt. Den ersten Aktschluss bildet nämlich ein grosses Quintett mit Chören (aus der Schöpfung) und der zweite Aufzug enthält, ausser dem Dialog, bloss einen Entreact, den Einzugsmarsch auf die Menuettmelodie, und das herrliche, fugirte, ächt dramatische Finale aus dem Herbste der Jahreszeiten, an welches sich unmittelbar das National-Ballet anschliesst, worin ganz scharmante ungarische Karaktertänze für das Corps de Ballet, nebst wunderhübschen Pas des deux et de trois der ersten Sujets vorkommen. Die härteste Nuss hatte unbedingt Herr August Fischer aufzuknacken, denn es war in der That ein gefährliches Wagniss, nach Spitzedern die Rolle des Istocks zu geben, der uns als lebendiger Magyar mit seiner derben, humoristischen Gutmüthigkeit immer noch unvergesslich ist. Das schönste Lob, so dem Nachfolger zu Theil werden konnte, war eine überaus günstige Aufnachme, deren er auch, absit comparatio, in jeder Beziehung vollkommen würdig sich bewährte. Vater Haydn wurde, wie vormals, durch den denkenden Regisseur Demmer repräsentirt; die Demoiselles Achten und Bondra, die Herren Holzmiller und Hölzel wirkten, jedes verhältnissmässig, in der angewiesenen Sphäre, und die unterhaltende Operette erlebte bereits viele Reprisen. —

15) „Marie“ oder „Verborgne Liebe,“ Singspiel von Herold. Ebenfalls ein alter, werther, stets willkommner Bekannter. Dem. Grünbaum pflückte in der Titelrolle neuerdings frisch grünende Lorbeeren. Cramolini, Schuster, Gottdank, Hardmeier und Bondra standen ihr ehrenvoll zur Seite; Demmers meisterhaftes Spiel verlieh dem alten Invaliden Müller ein bedeutendes Interesse. — 16) „Das Mädchen von Montfermeuil,“ Oper in 5 Akten, nach dem Französischen mit Musik von Conradin Kreutzer. Die Handlung umfasst eine komplette Lebensgeschichte, mit dem gewöhnlichen Wechsel von Glück und Unglück; sie währt einen Zeitraum von mehreren Jahren hindurch, gehört somit in die Rubrik derjenigen Dramen, worin der Spektator zugleich mit dem Repräsanten der Dichtung altert. Die Hauptperson ist anfangs reich, wird arm, krank dann wieder gesund, wohlhabend, und heirathet zuletzt das Mädchen, welches ihn in Elend und Noth gehegt, genährt und gepflegt; alles aus purer, hoffnungsloser Liebe und nobler Passion. Da die Leutchens ganz entsetzlich viel discouriren, so bleibt wenig Raum übrig zum Singen; der Komponist hat sich demnach fast nur auf Lieder beschränken müssen, einem Genre, worin es sich, wie bekannt, gleich dem Fische in seinem Elemente befindet; mehrere darunter sind auch wirklich recht artig, besonders ein Alpengesang, von der Schweitzerin Hardmeier in vaterländischer Weise vorgetragen. Schon bei der ersten Wiederholung war das Resultat ein spärlicher Besuch. — 17) „Der Tausch,“ Operette in einem Akt von Herold. Ein Lückenbüsser, als Prolog zu den Ballets. Ging ehemals runder zusammen. — 18) „Graf Ory,“ Oper von Rossini. Mit der von Paris ausproklamirten Originalität in diesem Werke ist es auch nicht weit her. Man fühlt sich recht familier darin und begegnet alle Minuten einem wohlbekannten Visage. Hier salutirt uns mit stolzer Grandezza Corradin, das Eisenherz, dort wandeln Pappatacci und Kaimakan Arm in Arm, hier schnattert die Diebische Elster, dort macht der pfiffige Bartscheerer seine devote Reverenz; hier kokettirt Isabella, die Lioneserin, dort gurgelt Cenerentola, bis sie, nach Luft zu schnappen, gezwungen wird. — Art lässt nicht von Art, und jung gewohnt alt gethan! So mag sich denn der Meister fortwährend immerhin nur selbst bestehlen; Ueberfluss besitzt er allerdings. Hübsch ist auch hier gar vieles, und geniale Funken verrathen, was geleistet werden könnte, wenn die

leidige Bequemlichkeit nicht wäre. Ungemein reitzend klingt ein Ensemble im ersten Finale; eben jener berüchtigte vierzehnstimmige Satz aus „Viaggio a Rheims," wovon die französische Ignoranz solch unbändiges Aufhebens machte, der aber fein modest in der Regel meistens nur atre fortläuft; auch der Kontrast des frömmelnden Pilgergesangs mit dem ausgelassenen Uebermuthe beim Sauf-Bachanal ist wohlgerechnet und von ansteckender Wirkung; im letztern sprudelt veritables Champagner-Phlogiston, höchst wahrscheinlich ward wohl auch die Begeisterung mit einer reichlich dotirten Batterie von Sillery und Oeuil de perdrix genährt. —

Die Darstellung war keine der gelungensten. Ganz befriedigten nur Herr Hauser und Dem. Bondra. — Ory ist eine espéce Lobelace, will gut nüancirt, und karakteristisch gespielt werden, in diesem Betracht eignet sich die Rolle allerdings für Herrn Cramolini; dagegen reichen für den hohen, mit gorghetti's überladenen Tenor-Part seine physisch-artistischen Kräfte lange nicht aus. Dem. Hähnel hat als Page einen etwas beschränkten Wirkungskreis; der guten Hardmeier sind Passagen aufgebürdet, welche wir einstens von einer Colbran, Catalani, Fodor, Lalande hörten, dass sie uns jetzt noch wie Sphärensang in den Ohren tönen; und Freund Siebert kann sich nicht mehr, wie ehedem, mit dem Bariton assimiliren, hatte auch überdies zumal mit einer tüchtigen Heiserkeit zu kämpfen. Die Original-Ouvertüre ward theils zu kurz, theils zu gehaltlos befunden; Kreutzer, der das Dirigentenamt verwaltete, legte eine von seinen älteren ein, die zwar lang, aber sonst auch nichts weiteres ist. 19) „Maurer und Schlosser," von Auber; retouchirt und frisch aufgefrischt, auch freudig bewillkommt. Mad. Ernst, welche Tags zuvor im Oberon als neu angeworbnes Mitglied debütirte, sang die Irma unter grossem Beifall. Dem. Achten (Marianina) und Bondra (Brigitta) waren ganz excellent; Schuster und Cramolini gaben ihre alten Rollen, den Leone und Pietro; Hauser supplirte den abgegangenen Herrn Preisinger, welcher den Schlosser zwar gut spielte, doch mittelmässig nur sang, und übertraf seinen Antecedenten in doppelter Beziehung, indem er seinen Part zu einer Bedeutung erhob, die man früher nicht einmal darin argwohnte. — 20) „Das Hochzeits-Konzert," Singspiel in 1 Akt, Musik von Engelbert Aigner. Die durch Zeitungen bekannt gewordene Anekdote, dass Dem. Sontag in London zur Aussteuer eines dürftigen Bürgermädchens eine Akademie veranstaltete, deren Erträgniss um so reichhaltiger ausfiel, als alle Welt in ihr selbst die Braut vermuthete, liegt hier zu Grunde und ist mit Geschick von Herrn von Hofmann in die dramatische Form eingekleidet. Dem. Grünbaum war der gefeierten Henriette liebenswürdige Doppelgängerin, und entwickelte in der eingelegten italienischen Bravourscene eine grosse Gesangfertigkeit. Da sich alles um diesen Wendepunkt dreht, so sind die übrigen Figuren grösstentheils nur episodisch gestellt, und auch die Komposition schmeckt beinahe wie ordinaire Hausmannskost. Ein Stündchen verkürzt indessen die Bagatelle immerhin. —

(Fortsetzung folgt.)

Grosse Passionsmusik

nach dem Evangelium Matthäi

von

Johann Sebastian Bach.

Zum bevorstehenden Charfreitag bereitet Herr Musikdirektor Mosevius in Breslau eine würdige Aufführung dieser heiligen Musik. Die Vorübungen in der von ihm geleiteten Singakademie und die bereits begonnenen Quartettproben erfüllen Alles mit einem wahrhaft religiösen Eifer; schon jetzt ist ganz Breslau auf den wirkungsreichsten Ausgang dieses würdigsten Unternehmens gespannt.

Zwischen Ostern und Pfingsten wird ferner in Breslau von allen dortigen vereinten Sing-Instituten „Judas Makkabäus" aufgeführt.

Seit Neujahr endlich ist in Breslau durch Herrn Musikdirektor Mosevius, Professor Branisz und Oberlandesgerichtsrath von Winterfeld bei der „vaterländischen Gesellschaft" eine besondre Sektion gestiftet, deren Zweck Verbreitung einer höhern Ansicht über die musikalische Kunst; Einwirkung auf die Komponisten der vaterländischen Provinz zu einem tiefern Studium der Musik, damit sich in ihren Versuchen ein Styl kund gebe; Förderung zweckmässiger Methoden beim Musik- und Gesang-Unterricht u. s. w. ist.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Prospektus von Hartlebens Verlagshandlung.)

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 6. März — № 10. — 1830.

Bekanntmachung.

Ausrottung des Nachdrucks.

Bekanntlich fehlt es bis jetzt in den Gesetzgebungen verschiedner deutscher Staaten an hinreichenden Bestimmungen zur Sicherung litterarischen Eigenthums der Verfasser und Verleger von Kompositionen vor mancherlei widerrechtlichen und dabei unmoralischen Beeinträchtigungen. Zahlreiche Privilegien haben dieses Uebel nie ganz, und nie allgemein, sondern nur von einzelnen Werken abwenden können, und dienen eigentlich dazu, die Rechtlosigkeit empfindlicher zu machen, in der die meisten Werke neben einzelnen begünstigten stehen.

Da leider der Zeitpunkt nicht sicher vorauszusehen ist, wo alle verschiednen Gesetzgebungen Deutschlands diesem Mangel abgeholfen haben werden: so erscheint eine Vorkehrung gegen dieses Uebel wirksamer, allgemeiner und darum der Idee der Rechtlichkeit näher als alle Privilegien ihrer Natur nach sein können, merkenswerth und achtungswürdig zugleich. Gern unterziehen wir uns daher ihrer Bekanntmachung.

Deutsche Verleger haben unter dem 23. Mai 1829 einen Vertrag miteinander geschlossen, dessen wesenliche Bestimmungen folgende sind:

§. 1.

Keiner der Herren Kontrahenten, die gegenwärtige Akte unterzeichnet haben, druckt dem andern Verlagseigenthum weder in einzelnen Exemplaren, gemischten Sammlungen, noch in Gesammt-Ausgaben, mithin weder ganz noch theilweise nach.

§. 2.

Getheiltes Eigenthum wird vollkommen respektirt; jedoch hat der deutsche Verleger dafür zu sorgen, dass seine Ausgaben wo möglich gleichzeitig mit denen in England oder Frankreich geschehen und auf dem Titel der im Auslande erscheinenden Exemplare seine Firma als Eigenthümer für Deutschland genannt ist. Um aber alle möglichen Kollisionen zu vermeiden, so machen sich die Herren Kontrahenten verbindlich, den Abdruck eines im Auslande erschienenen Werks nicht früher zu beginnen, als bis sie im Besitz des Titels sind und soll auch, damit alle Ungewissheit vermieden wird, der Verleger getheilten Eigenthums die bevorstehende Herausgabe in dem Allgemeinen Anzeiger der Deutschen und in der Leipziger und Berliner musikalischen Zeitung bekannt machen.

§. 3.

Die Herren Verleger sollen sich ihr Eigenthumsrecht vom Komponisten, oder wer sonst Recht zum Verkauf hat, schriftlich bescheinigen lassen; doch soll ein ausländischer Verleger sein Verlagsrecht nicht nach Deutschland verkaufen können, damit die Reciprocität aufrecht erhalten werde. Das Eigenthumsrecht (Propriété de l'Editeur) soll auf dem Titel bemerkt werden und Jeder in eine Konventionalstrafe von 50 Louisd'or verfallen, der diese Bemerkung

drucken lässt, ohne sich darüber ausweisen zu können. Die Strafe ist nach Wechselrecht an die Armenkasse im Wohnort des Strafbaren zu zahlen. —

In Bezug hierauf ergeht jetzt folgende

Bekanntmachung.

Leipzig, am 15. Februar 1830.

Die Konventionalakte gegen Musikalien-Nachdruck vom 23. Mai 1829 ist von nachstehenden Handlungen unterzeichnet und der letzte Termin der im §. 6. ausgesprochenen Brgünstigung einer spätern Aufnahme mit gleichem Rechtsantheil, noch bis den 23. Mai a. c. verlängert worden, so dass nachher diejenigen Herren Verleger ausgeschlossen bleiben, welche bis dahin nicht beigetreten sind:

Herr G. P. Aderholz in Breslau.
„ Chr. Arnold in Dresden.
„ G. Bethge in Berlin.
„ J. A. Böhme in Hamburg.
„ Breitkopf & Härtel in Leipzig.
„ Carl Brüggemann in Halberstadt.
„ Cosmar & Krause in Berlin.
„ August Cranz in Hamburg.
„ Fr. Ph. Dunst in Frankfurt a/M.
„ Falter & Sohn in München.
„ C. G. Förster in Breslau.
„ A. R. Friese in Dresden.
„ Gröbenschütz & Seiler in Berlin.
„ Wm. Härtel in Leipzig.
„ C. H. Hartmann in Wolfenbüttel.
„ Hoffmann & Wolff, Firma: Magazin für Kunst, Geogr. und Musik in Berlin.
„ Friedr. Hofmeister in Leipzig.
„ Kranzfelder in Augsburg.
„ C. A. Kruschwitz in Hannover.
„ Fr. Laue in Berlin.

Herr F. E. C. Leuckart in Breslau.
„ F. S. Lischke in Berlin.
„ W. Logier in Berlin.
„ C. C. Lose in Kopenhagen.
„ Carl Meser in Dresden.
„ G. M. Meyer j. in Braunschweig.
„ Wm. Paul in Dresden.
„ C. F. Peters in Leipzig.
„ H. A. Probst in Leipzig.
„ J. Reitmayr j. in Regensburg.
„ A. M. Schlesinger in Berlin.
„ B. Schott Söhne in Mainz, Paris und Antwerpen.
„ C. A. Simon in Posen.
„ N. Simrock in Bonn.
„ J. P. Spehr in Braunschweig.
„ P. W. Tondeur in Berlin.
„ T. Trautwein in Berlin.
„ Johann Velten in Karlsruhe.
„ H. Wagenführ in Berlin.
„ C. F. Whistling in Leipzig.

Beurtheilungen.

Die Flibustier,

Oper in 3 Aufzügen

von

E. Gehe,

in Musik gesetzt von J. C. Lobe.

Von diesem Werke, das vor einiger Zeit zweimal über die weimarsche Bühne ging, haben fast alle öffentliche Blätter im Allgemeinen sehr günstig gesprochen. Eine, in den Geist desselben tiefer eindringende kritische Auseinandersetzung aber fehlt bis jetzt noch. Je gründlicher ich mich nun diesem Geschäft zu widmen wünschte, und so sehr ich von der einen Seite durch zweimalige Anschauung vor der Bühne und nachherige genauere Einsicht in Buch und Partitur dazu in Stand gesetzt sein möchte, um so widriger tritt mir die, beim Lesen ähnlicher kritischer Versuche oft bemerkte Schwierigkeit vor Augen, von dem Wesen eines grossen zusammengesetzten Tonwerks durch Worte ein so treues Bild des Ganzen zu entwerfen, dass der Leser sich ein bestimmtes Resultat daraus zu ziehen vermöchte. Rührt das zu besprechende Werk von einem bekannten Meister her, bekennt sich vielleicht zugleich zu der Beurtheilung desselben ein Mann, der durch gediegne Kritiken sich gleich-

falls schon Zutrauen erwarb, so wird das Publikum allerdings aus der Beschreibung allein sich eine Meinung bilden dürfen. Welche Garantie aber hat es für die Wahrheit und treue Zeichnung, wenn ihm, wie hier, beide Haltpunkte nicht geboten werden können? Meiner Ueberzeugung nach nur: Beläge durch möglichst ausführliche Notenbeispiele. Diese Garantie nur kann ich bieten, hat das Publikum zu fodern. Eine Schmälerung des Raums für andre musikalische Erscheinungen ist bei dieser Methode, selbst wenn sie, als zweckmässig erkannt, in der Folge bei ähnlichen Fällen in Anwendung gebracht werden sollte, nicht zu befürchten; denn nur bei ersten bedeutenden Werken noch wenig bekannter Komponisten möchte sie nöthig erscheinen.

So viel zur Entschuldigung der etwas breitern Form dieses Aufsatzes. Nun zum Werke selbst.

Die Fabel des Stücks, in ihren Hauptzügen Van der Velde's Erzählung entlehnt, ist in der Kürze folgende.

Zwei Brüder aus dem alten Kastilischen Geschlechte der Martengo, zogen, voll der glänzendsten Hoffnung, dass einer Statthalter von Indien werden würde, nach der neuen Welt. Da entriss ihnen Don Gusmann, der Todfeind ihres Hauses, in blutigen Kämpfen den Preis ihrer Anstrengungen und ward Vicekönig. Der eine der Brüder fiel durch diesen in die Hände der Inquisition und starb in ihren Kerkern. Der andre, verbannt und geächtet, floh mit Alonso, dem Sohne des Gemordeten, zu den Flibustiern und wurde unter dem Namen Morgan — da ein Gesetz alle Spanier vom Flibustierbunde ausschloss — bald ihr Oberhaupt und die Geissel seiner Feinde. Alonso, milder gesinnt, und mit dem Schicksale seines Hauses und seiner Geburt unbekannt, hielt sich späterhin zu der friedlichern Jägerverbrüderung der Bukanier zu Tortuga. Auf einer spanischen Flotte segelt Maria, die Tochter Don Gusman's, von Hispaniola aus, wo sie im Kloster erzogen wurde, Panama, der väterlichen Heimath, zu. Morgan mit seinen Flibustiern nimmt die Schiffe und Maria kommt in Gefangenschaft, doch ohne dass man ihre Herkunft kennt. Bei der Ankunft auf der Insel der Seeräuber in Gefahr, ihrer Ehre beraubt zu werden, ist sie im Begriff, sich in's Meer zu stürzen, fällt aber Alonso, der, von Morgan zu einer Unterredung eingeladen, eben hinter einem Felsen hervortritt, in die Arme. Er kämpft erst mit ihren Verfolgern und kauft ihnen dann das verschleierte Mädchen mit Golde ab, worauf sich die Flibustier entfernen. Alonso wünscht seinen Schützling zu sehen und wird, da Maria den Schleier öffnet, von ihrer Schönheit hingerissen. Sie giebt sich für die Tochter eines angesehenen Mannes von Panama aus und bittet ihn knieend, sie in ihre Heimath bringen zu lassen. Er erfüllt ihre Bitte und lässt sie durch seine Bukanier auf seinem Kahne nach Panama bringen. Aber der Kuss, den Alonso als Dank begehrte und Maria nicht verweigerte, fachte in beiden jugendlich südlichen Naturen schnell die Flammengluth der Liebe an und so scheiden sie, den Pfeil tief im Herzen fühlend, ohne Aussicht auf Wiedersehen, von einander. Morgan will die genommenen Schiffe, mit den, zum Theil im Uniform der gefangenen Spanier gesteckten Flibustiern bemannen, Panama überfallen und seine langverhaltene Rache an Gusmann endlich befriedigen. Er gedenkt sich aber erst durch einen Augenzeugen von der Gelegenheit des Terrains unterrichten zu lassen und hat seinen Neffen Alonso, der durch sein unverdächtiges Aeussere ihm am geschicktesten dazu scheint, bestimmt, dies Geschäft unter der Maske eines spanischen Hidalgo, der die Nachricht von der Annäherung der spanischen Flotte überbringe, zu übernehmen. Alonso aber ist nicht günstig für Morgan und seinen Plan gestimmt, bis dieser ihm das Schicksal seines Hauses enthüllt und zur Rache gegen Don Gusman entflammt, worauf er die kühne Rolle übernimmt. Er kommt nun später verkleidet auf Panama an, überreicht dem Vicekönig bei einem Feste, das dieser seiner Tochter zu Ehren angestellt, die den ermordeten Spaniern abgenommenen Briefe und da Maria ihm zum Danke eine goldne Kette überreichen soll, erkennen sich beide. Alonso sieht mit Schrecken, dass der Feind, dem er Untergang geschworen hat, der Vater seiner Geliebten ist. Er kämpft nun zwischen Hass und Liebe, aber seine bessere Natur siegt, und da später Morgan

an der Spitze der Flibustier Panama erobert hat, Don Gusman und Maria seiner Rache opfern will, rettet Alonso beide mit seinen Bukaniern, späterhin auch aus den Händen der Indianer im Thal Mora, wohin sie Boa, unter dem Vorwande gänzlicher Sicherung vor den, noch immer in Panama wüthenden Flibustierhaufen, gelockt hat. Der Vicekönig, von der doppelten Gefahr und Alonso's Edelmuth überwältigt, bietet diesem nun selbst die Versöhnung und Maria's Hand zum Lohne.

Aus dieser kurzen Darlegung der Fabel wird der Kenner ihre Brauchbarkeit für dramatisch-musikalische Behandlung leicht ersehen. Sie beut eine interessante, spannende Verwickelung, scharf kontrastirende Karaktere, giebt Gelegenheit zu leidenschaftlichem Kampfe streitender Parteien und führt endlich zu einer überraschenden, aber natürlichen und befriedigenden Auflösung. Es entsteht nun zunächst die Frage: hat es der Dichter verstanden, den schönen Elementen jener in dieser solche Kraft, Gestalt und Stellung zu geben, dass sie stets ihre volle Wirkung machen konnten? Legen wir bei Beantwortung dieser Frage den höchsten Maasstab an, so müssen wir sagen: nicht immer und nicht in jeder Beziehung. Urtheilen wir aber durch Vergleichung mit andern Operndichtungen, so sehen wir sie über die meisten weit hervorragen. Diesen Ausspruch zu erhärten, sollte ich wohl der Handlung Schritt vor Schritt und in Hinsicht auf alle Foderungen derselben folgen: da ich aber schon viel Raum für die Musik, welcher mein Aufsatz vorzugsweise gewidmet ist, in Anspruch zu nehmen habe, so muss ich mich mit einzelnen Andeutungen begnügen.

Ein Operngedicht ist vornehmlich aus zwei Gesichtspunkten zu betrachten. Einmal, in wie fern es den musikalischen, und sodann, in wie fern es den dramatischen Foderungen entspricht. In ersterer Hinsicht lässt diese Dichtung fast nichts zu wünschen übrig; ihre Situationen sind durchgängig wahrhaft musikalisch. Das wird sich in der Folge bei Beurtheilung der Komposition von selbst als richtig erweisen. In dramatischer Hinsicht aber hätte sich manches wohl lebendiger und wirkungsvoller behandeln lassen. So scheint mir z. B. Morgan, das düstre Prinzip der Oper, nicht grossartig genug hervorzutreten, wie es die Wirkung des Ganzen doch bedingt. Namentlich wird dieses im ersten Akt fühlbar. Hier tritt er nur einmal auf, im Dialog und Selbstgespräch, wird in der Unterredung mit Alonso blos Erzähler und als solcher nur Vehikel des Dichters, die Vorfabel auseinander zu setzen, und geht ab nach einem Racheduett mit Alonso. Für die Auseinandersetzung der Handlung und die dadurch sich erzeugende Verwickelung ist seine Erzählung gut, aber nichts ist gethan, uns ihn dabei als eigenthümliches Karakterbild, als wilden Seeräuberkönig vorzuführen. Im Trauerspiel, das Raum und Scenenreichthum hat, seine Karaktere erst anzulegen, dann Zug um Zug in stufenweiser Steigerung fortzuführen und auszubilden, möchte obige Art seines Auftrittes, als erste Anlage des Karakters, zu entschuldigen sein: die Oper kommt damit nicht aus. Für die feinere Entwickelung nicht geeignet, muss sie in die Rahmen ihrer wenigen Scenen möglichst viele und scharfe Züge zusammenfassen und in kräftigen Umrissen hinstellen. Das konnte der Dichter leicht, wenn er sich in Einiges, was nur kurz in der Erzählung vorüberschwebt, mit seiner Fantasie tiefer versenkt und vor das Auge des Zuschauers gebracht hätte. Morgan hat die spanische Flotte genommen. In Folge davon hätte durch Siegeszug und Fest, durch Theilung der Beute, durch Belohnung ausgezeichneter Tapferkeit und Bestrafung bewiesener Feigheit einzelner Flibustier sein erstes Auftreten eigenthümlicher gehalten und das Wildgrossartige seines Karakters auf bedeutsamere Weise zur Anschauung gebracht werden können. Ueberhaupt ist wohl beim Drama, besonders aber bei der Oper, als Grundsatz anzunehmen, dass, was nur irgend sich auf der Scene begeben kann, nicht hinter dieselbe verlegt werde. — Im zweiten Akte dagegen, wo Morgan mit seinen Raubgesellen den Boden von Panama betritt, dann in der eroberten Hauptstadt dem Feinde gegenübersteht, hat ihn der Dichter in wirklich düster-gigantischer Grösse hingezeichnet. Der dritte Akt aber lässt ihn wieder sinken.

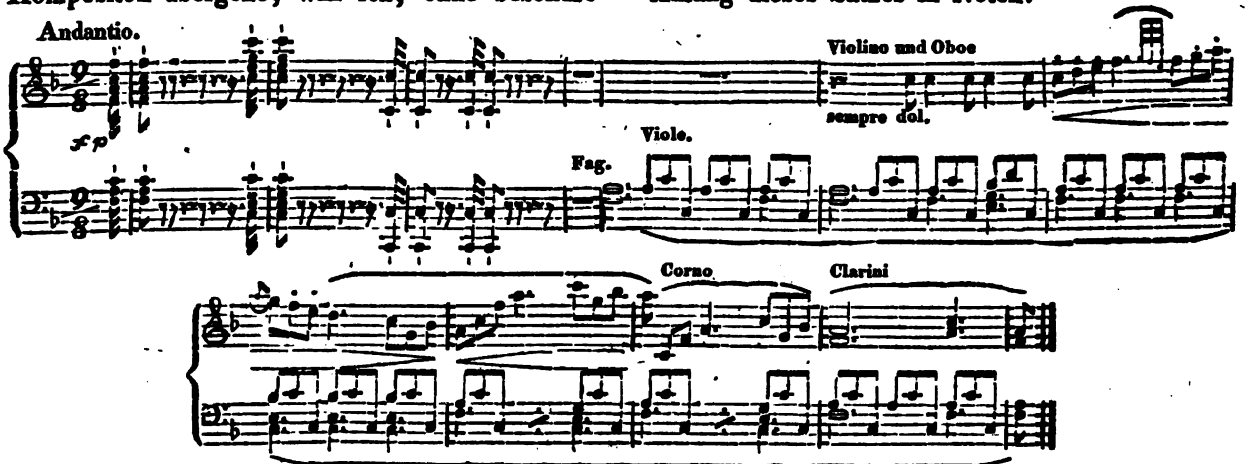
Auch Boa, der Indianerhäuptling und hinter-

listige Bösewicht der eigentlich erst im dritten Aufzuge, aber dann auch in nicht geahnetem Einflusse auf die Entwickelung der Handlung erscheint, ist zwar trefflich karakterisirt, eben aber dieser Einfluss hätte dem Zuschauer schon früher fühlbarer gemacht werden sollen. Die beiden kurzen Momente, die ihn im ersten und zweiten Akte vorführen, erfüllen diese Foderung nicht hinlänglich.

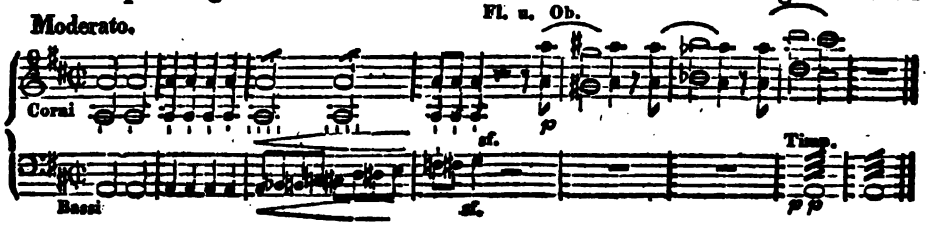
Dies sind vielleicht die wesentlichen Mängel der Handlung und Karakteristik, die aber der Dichter durch wirkliche Schönheiten reichlich vergütete. So sind die beiden Gestalten Maria's und Alonso's, auf denen das Hauptinteresse ruhen soll und ruht, in allen Beziehungen herrlich und bedeutend hingestellt und müssen, wenn sie durch Jugend, Gesang und Spiel unterstützt werden, das lebhafteste Interesse des Schauers und Hörers erregen und das Glück der Oper machen. — Obgleich auch der Diktion einzelne Schwächen nachgewiesen werden können, so ist sie doch im Ganzen wahrhaft poetisch, kräftig und karakteristisch.

Indem ich nach diesen, freilich etwas allgemeinen, Bemerkungen über den Text zu der Kompositon übergehe, wili ich, ohne besondre Einleitung, gleich mit der Betrachtung der einzelnen Musikstücke beginnen, wo sich dann am Schluss leicht ein Gesammturtheil über den Werth der Tondichtung und ihres Schöpfers fällen lassen wird.

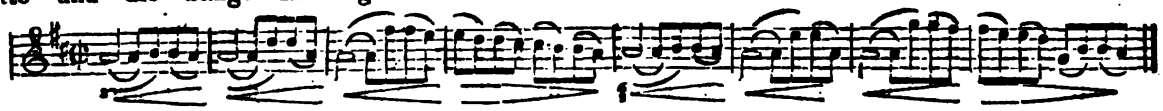
Die Ouvertüre beginnt mit einem Andantino, F-dur, 9/8. Nach einigen stark angeschlagnen Akkorden und einer darauf eintretenden und spannenden Generalpause beginnen zu ausgehaltenen sanften Fagott-Tönen die Violen leise Achtelbewegung, die, durch dieses ganze Tempo fortgeführt, die Idee eines, auf ruhigen Meereswellen sanft hingleitenden Schiffes erwecken, während die im zweiten Takt beginnende und sich fortschlingende Melodie der Violinen und einzelnen Blasinstrumente die heitere Empfindung eines sich darauf befindenden und in der Oper auftretenden Hauptindividuums zu malen scheint. So viel kann der gebildete Hörerer bei der ersten Aufführung der Oper gleich bemerken. Bei der nachherigen Bekanntschaft mit der Handlung wird er gewahren, dass es die Empfindungen Maria's sind, die, den dumpfen Klostermauern entronnen, dem heitern Leben am Hofe ihres Vaters entgegenschwimmt. Hier ist der Anfang dieses Satzes in Noten:



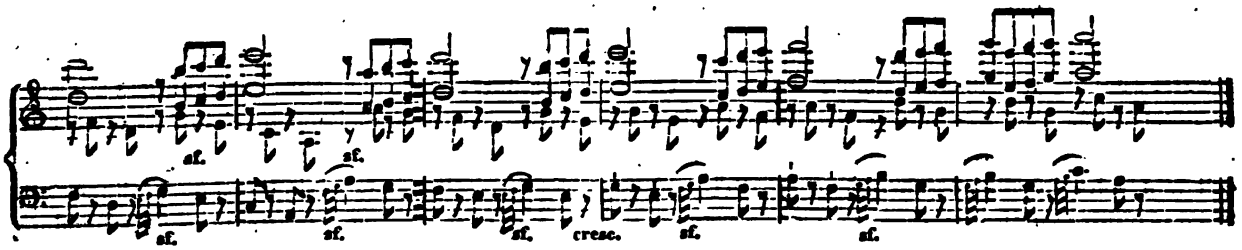
So gleich sanft, gleich ruhig-melodiös, in reiner, durch keine Dissonanz getrübter Harmoniefolge und Einheit der Empfindung fliesst der Satz 33 Takte hin; da unterbricht ihn folgendes, von Bässen und Hörnern angeschlagenes, von Flöten Oboen und Pauken fortgesetztes Motiv:



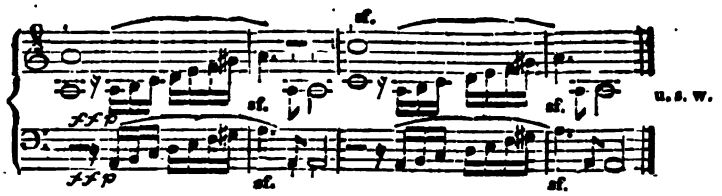
welches dreimal immer verstärkt wiederkehrt. Wir fühlen, dass ein feindliches Prinzip dem Glücke des Augenblickes naht und wissen in der Folge, dass es die Annäherung der Flibustierflotte und die bange Ahnung Maria's malt. Hieran nun schliesst sich das Hauptstück der Ouvertüre, ein leidenschaftliches Allegro vivace, D-dur 4/4, welches mit einem ängstlich-klagenden Motiv beginnt:



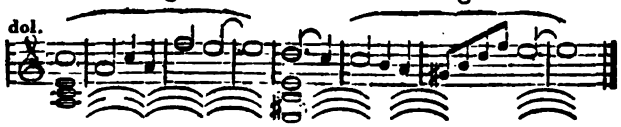
weiterhin in dem Saiten-Quartett Verfolgung, in den Blasinstrumenten Flucht:



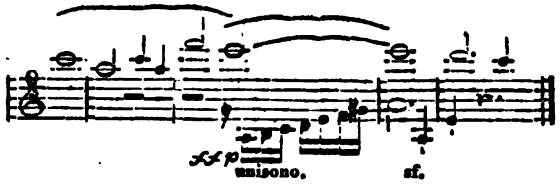
dann im donnernden Fortissimo Kampf, Angstgeschrei, endlich die wilde gebietende Stimme des Ueberwinders zeichnet:



womit das Stück bis zur Halbkadenz gekommen ist. Jetzt trägt die Klarinette folgende Melodie vor:



Es ist die klagende Bitte Maria's um Schonung, Mitleid, in welche bei der Wiederholung das Saitenquartett die rauhe Verweigerung donnert:



(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Wien, im November.

(Fortsetzung.)

Der nunmehr nach Stuttgard verschriebene Balletmeister Astolfi brachte während seiner hiesigen Anstellung noch folgende, keineswegs für eine besonders glückliche Erfindungsgabe zeugende Schöpfungen auf's Tapet:

1) „Der Maskenball," ein artiges Divertissement mit reizenden Tanzstücken. — 2) „Cäsar in Egypten." Grosses historisches Ballet, welches hauptsächlich durch die pomphafte Scenerie Aufsehen machte. Graf Gallenberg's dazu komponirte Musik ist nicht nur durchaus melodisch, sondern auch oft analog karakterisirend. — 3) „Saint Clair," oder: „Der Verbannte auf der Insel Mull." Eine nach Schottland verlegte Rettungsgeschichte, welcher, rücksichtlich der Unverständlichkeit, der erste Preis gebührt. Obwohl sogar eine Romanze gesungen wird, um den Zuschauer von dem unumgänglich Wissens-

werthen zu verständigen, so wandelt er dennoch fortwährend in egyptischer Finsterniss, und das Ganze bleibt für ihn ein nicht zu lösender gordischer Knóten. Ewig schade um die schönen Ballabile's und köstlichen Dekorationen. Kapellmeister Gyrowetz muss schon den Ausgang gemerkt haben, und hat bei der Komposition sein Köpfchen wahrlich nicht über die Gebühr angestrengt. — 4) „Gabriele“ von Vergy. Tragisches Ballet in 5 Abtheilungen, dem Trauerspiele Fayel nachgebildet, und die grässliche Katastrophe, wie billig, nach Möglichkeit gemildert. Das Verdienstlichste bleibt, dass die Handlung gedrängt, und somit wenigstens nicht ermüdend wird. Die Musik ist ein passend arrangirtes Potpourri — Der Ballet-Prêvot und Regisseur, Herr Aichinger, machte den Liebhabern dieser Spektakel-Gattung ein angenehmes Cadeau, indem er einige der ältern Favorit-Piecen reproducirte, nämlich: „Ottavio Pinelli,“ „Joko“ und „Fee und Ritter.“ In beiden letztern gastirte die Gemahlin des königlich bayerischen Hof-Balletmeisters Horschelt mit vielem Beifall. — Der neue Ballet-Direktor, Herr Coralli, welchen Graf Gallenberg auf einer jüngst nach Paris unternommenen Reise nebst mehrern wünschenswerthen Acquisitionen gleichfalls für die hiesige Anstalt gewonnen, begann seine Laufbahn mit einem ungemein niedlichen, zart erfundenen anacreontischen Divertissement: „Die Statue der Venus,“ worin er zugleich dem Publikum Dem. Pean, eine jugendliche, graziehhafte Tänzerin vorführte, in der sich Kunst und Natur schwesterlich vereinen. Die Musik ist aus Gallenberg'schen Kompositionen recht verständig zusammengestellt. —

Das Theater an der Wien macht bereits schon mehrere Monate hindurch, zwar nicht die ehrenvollsten, doch aber sehr einträgliche Geschäfte. Sonst pflegt man zu sagen: „Mehr Glück als Verstand!“ — ein Sprichwort, das aber hier auf keinen Fall anwendbar, weil Herr Direktor Karl in der That en merveille sein Handwerk und seinen Vortheil versteht, nur in der Wahl der Mittel nicht allzu delikat ist, ja, keines derselben verschmäht, wenn nur der Hauptzweck: à tout prix Geld in die Kasse zu schaffen, erzielt wird. —

Es ist mit einem Theaterpublikum fast wie mit Zugvögeln. Hat einmal der voranflatternde Regiments-Quartier-Meister eine bestimmte Richtung eingeschlagen, so trottet der ganze Tross pflichtgemäss hinterdrein. Die Erfahrung lehrt, dass oft lange Zeit dazu gehört, um eine in Verfall gerathne Bühne wieder empor zu heben; ist es aber einmal dahin gekommen, so giebt sich das übrige, fast spielend, von selbst. Seit Kurzem ward es Mode, an der Wien die Spässe — die Wiener nennen's Dummheiten — der Possenreisser Karl, Hopp und Scholz zu goutiren; sonderlich findet die Mittelklasse Behagen daran; fleissig strömt sie hinaus und Hunderte strömen nach, einzig von der Gewissheit angezogen, wenigstens Gesellschaft dort zu treffen. Freilich ist dies ein ganz andres Publikum, himmelweit verschieden von jenem, welches einstens mit reinem Kunstsinne zur Anhörung der herrlichsten Tonwerke in jenen schönen Hallen sich versammelte. Doch, was schadet es? Batzen ist Batzen, gleichviel, ob spiegelblank aus der Pfanne, oder schmutzig und halb verschimmelt. Der Pachter lacht ins Fäustchen, wenn fortwährend schmähliche Summen in seinen Säckel fliessen, er denkt: mundus vult — — ergo — —

Indessen könnte nur Neid, Scheelsucht und Missgunst dem Unternehmer das Verdienst einer rastlosen Thätigkeit abstreiten; er kennt durchaus keinen Stillstand, wenn auch eine Novität verunglückt, so tritt in wenig Tagen wieder eine andre an's Licht, und der Wechsel hört nur dann auf, wenn eine Piece zum eigentlichen Zugstücke sich qualifizirt, in welchem Falle sie aber auch dann bis auf den letzten Tropfen ausgepresst, und zuletzt in den Kehricht geworfen wird. —

Die Oper liegt, seit Forti sein Bündel geschnürt, und der Tenor Kreiner an die Spree ausgewandert, in den letzten Zügen, ist ein blosses Schattenbild, oder hat vielmehr — ehrlich gesprochen: gar nie existirt. Was in diesem Zweige geleistet wurde, war jederzeit eitel Stück- und Flickwerk; immer fehlte es hier oder da; nicht ein einziges Mal erlebten wir ein vollkommenes, in allen Theilen abgerundetes Ganze. Dahin gehörten z. B. die höchst mangelhaften Produktionen der Müllerin und Italienerin, welchen nebstbei durch das Debut einer Novize, Dem. Emmering, auch nicht sonderlich aufgeholfen wurde. So bleibt denn nichts anders übrig, als die paar, durch Kontrakte gebundenen Individuen, Demoiselle Vio, eine Nachtigall unter Raben, Mad. Kneisel und Herrn Seipelt in Burlesken, Quodlibets und Potpourri's zu employiren, worin sie sich freilich oft wie das gutmüthige Müllerthier beim Lautenschlagen ausnehmen. — Unter jener Musterkarte, die fast, wie im Schattenspiel vorüberzog und nicht einmal den Janhagel im Paradiese erlustirte, erfreuten sich folgende Vorstellungen theils einer freundlichen Aufnahme, theils eines verlängerten Daseins:

A) „Das schwarze Kind.“ Posse mit Gesang von Hopp, Musik von Gläser. — B) „Der vierzigjährige Abc-Schütz.“ Lokales Singspiel, Musik von Wenzel Müller. — C) „Vetter Damian,“ Burleske mit Musik von Sigora von Eulenstein. — D) „Othellerl, der Mohr von Wien.“ Parodie von Meisl, Musik von Adolph Müller. Erhält sich ununterbrochen in Gnaden durch die drastische Kraft des Buffon-Triumvirat Karl, Hopp und Scholz. — E) „Der unzu-

sammenhängende Zusammenhang.“ Musikalisch-Deklamatorisches Quodlibet als Trauer-, Schauer-, Rühr-, Lust-, Lach- und Wein-Gemälde, arrangirt von Karl; Mozart, Spontini, Weber, Rossini, Gyrowetz, Gläser, Adolph und Wenzel Müller die Noten-Lieferanten. — Leichter dürfte es unsern Seefahrern werden, die Passage durchs Eismeer, als hier die Gränzlinie zwischen Sinn und Unsinn aufzufinden. Ein ähnliches Bunterlei ist rein undenkbar. „Wilhelm Tell“ und der „Barbier von Sievering“ — „Kaspar Thorringer“ und die „Krähwinkler“ — „Faust“ und „Staberl“ — die „Zauberflöte“ und der „Tyroler-Wastel“ — die „schwarze Frau“ und „Johanna d'Arc“ — „Licinius“ und „Kratzerl“ u. s. w. sind pêle mêle in einen Topf geworfen, gerüttelt und umgeleert, dass alles toll und wie von der Tarantella-Wuth erfasst, taumelnd über einander herpurzelt. Und das Facit davon? Einige dreissig, zum Erdrücken gefüllte Häuser! — Wohl bekomm's! — Item: als Fortsetzung dieser Quinterne: F) „Eins-, Zwei-, Drei-, Vier-, Fünf-, Sechs-, Sieben-, Acht-, Neun-, Zehn-, Eilf- und Zwölf-Uhr!“ oder: Bei diesem Stücke weiss man dennoch nicht, wieviel es geschlagen hat. Eine musikalisch-dramatische Repetir-Uhr, ebenfalls von Karl, mit gewählten Musik-Piecen von Winter, Paesiello, Rossini, Boieldieu, Gläser, Müller, Riotte u. m. a. — Der Hauptspass besteht darin, dass, wenn eine Scene langweilig zu werden beginnt, die Glocke immer die Stunde abschlägt, und damit das Signal zum schneidendsten Kontraste giebt. Wünschen die verehrlichen Leser vielleicht ein Pröbchen des sublimen Witzspiels? — Le voila! „Maria Stuart“ und ihre mächtige Halbschwester „Elisabeth“ führen jenes berühmte Zweigespräch, worin sie sich vice versa so schmerzliche Wahrheiten sagen, dass jede denkbar mögliche Aussöhnung für die Folgezeit dadurch vereitelt wird. Was geschieht? Eben fängt ein preiswürdiges Auditorium was weniges zu gähnen an, — da schallt das rettende Glöcklein, — die Herren Musici fallen mit dem Ritornell des Duetts in D-dur aus dem „Maurer und Schlosser“ ein, und Heinrich des Achten königl. Töchter, die Nebenbuhlerinnenen um Krone und Körperschönheit, zanken und balgen sich herum im pöbelhaftesten Poissarden-Jargon, dass es eine Lust hat! — Beliebts nach mehr? — O gewiss: sehr naiv! — G) „König Wittekind.“ Romantisches Gemälde, Musik von Gläser. H) „Die Schwestern von Prag.“ Dass der Musik-Direktor Clement gerade dieses Produkt zu seinem Benefiz erkor, zeigt wenigstens einen sonderbaren Geschmack, und stellt seinen übrigens ehrenvoll bekannten Kunstsinn nichts weniger denn in ein vortheilhaftes Licht. — I) „Das Donauweibchen“ mit eingeschaltenen, modernen Musikstücken verschiedner Lieblingskomponisten, die zum veralteten Text nicht viel besser, als wie Pantalons und Allonge-Perücke akkordirten. — K) „Das Pfeffer-Rösel.“ Romantisches Schauspiel nach Dörings Novelle, von Mad. Birch-Pfeifer, Ouvertüre, Märsche, Entreactes u. s. w. von Gläser. Ein recht wackeres Bühnenwerk, und besonders effektvoll in Scene gesetzt. Darin sucht Direktor Karl seines Gleichen. Er hat auf seiner letzten Münchner-Reise 24 vollständige Rüstungen erkauft; diese prangen nun, auf das zierlichste geordnet in eines Waffenschmieds Laden auf der Frankfurter Messe; welche in der lebendigsten Mannigfaltigkeit also täuschend nachgeahmt wird, dass unter der Unzahl von Waarenlagern aller Nationen selbst eine reich und köstlich geschmückte Silberbude nicht fehlt. — L) „Fortunat's Abentheuer zu Wasser und zu Land.“ Lokale Zauberposse, mit einer ganz hübschen Musik von Adolph Müller. Ein paar neue Dekorationen, und das Uebrige so pfiffig adjustirt, dass es ebenfalls wie fremd aussieht, sicherte auch diesem Volks-Spektakel mindestens ein zeitweiliges Glück. So viel ist gewiss, dass Karl das Geheimniss erklügelt hat, mit Wenigem Bedeutendes auszurichten. — M) „Der Rosamunden-Thurm.“ Drama nach Walter Scott's „Woodstock,“ von Wilhelm Marsano. Dem Bearbeiter alles Lob. Er hat alle Bühnen vortheilhaft bedacht. — Vivat die Oekonomie! In eben jenen Pracht-Harnischen, welche das „Pfeffer-Rösel“ bloss zur Schau stellte, sehen wir nunmehr beim Krönungs-Zug des zweiten Karl die berittene englische Pairschaft einher stolziren. Den Triumph-Marsch hierzu hat Adolph Müller komponirt; er ist imposant, aber nicht im Geiste des Zeitalters. —

Im Leopoldstädter-Theater ist das Lustspiel oder bestimmter die Tragödie: „Irrthum in allen Ecken“ an der Tagesordnung. Der Eigenthümer pfuscht fleissig allenthalben hinein, macht das Grade krumm, und hat es in der Kunst, Uneinigkeit und Verwirrung bei seiner Gesellschaft anzuzetteln, wirklich bis zur Perfektion gebracht. Die beste Actrize, Demoiselle Ennöckel ist bereits abgegangen und die Gattin Herrn Bäuerle's, des Redakteurs der Theaterzeitung, geworden.

(Schluss folgt.)

Bekanntmachung.

Montag am 8. März wird unser vortrefflicher Trompeter, Herr Kammermusikus Bagans, ein grosses Konzert geben, in dem unter andern interessanten Sachen auch eine neue

Symphonie von Ferd. Ries

aufgeführt werden wird. Die Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei ein literarisch-, artistisch-, musikalischer Anzeiger No. 3.)

Verzeichniss von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

Nr. 4. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. Den 27. März 1830.

Dieses Verzeichniß wird dem Freimüthigen oder Berliner Conversations-Blatte und der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung beigelegt.

Uebersetzungen Römischer und Griechischer Klassiker.

Im Verlage des Unterzeichneten sind so eben erschienen:

Ovid's Verwandlungen, deutsch v. J. H. Voss. 2 Thle. Zweite verbesserte Aufl. gr. 8. geglättet. Velinpap. Subscriptionspreis 2 Thlr. 16 Ggr.

Propertius Werke, deutsch von J. H. Voss. gr. 8. gegl. Velinpap. Subscriptionspr. 1 Thlr. 16 Ggr.

Die allgemeine Stimme huldiget so sehr dem unerreichten Uebersetzer-Talent von J. H. Voss, dass es anmassend erscheinen dürfte, den obigen Werken, mit welchen die deutsche Litteratur nach seinem Tode beschenkt wird, eine weitere Empfehlung beizufügen.

Ovid's Verwandlungen haben in der Vossischen Uebersetzung lange gefehlt: des Propertius Werke erscheinen hier zum ersten Mal. Die bei einer ausgezeichneten typographischen Ausstattung doch sehr billigen Subscriptionspreise erlöschen Michaelis 1830, und treten sodann die um die Hälfte erhöhten Ladenpreise ein.

Des M. T. Cicero Abhandlung von der Freundschaft und vom Alter, Paradoxien der Stoiker und der Traum des Scipio. Uebersetzt von K. F. v. Strombeck. gr. 8. 1. Thlr.

Des Caj. Vellejus Paterculus zwei Bücher römischer Geschichten, so viel davon übrig geblieben. Uebersetzt v. K. F. v. Strombeck. gr. 8. 1 Thlr. 4 Ggr.

Ovid's Heilmittel der Liebe. Uebersetzt von K. F. v. Strombeck. Zweite sehr veränderte Aufl. gr. 8. 16. Ggr.

Von demselben ausgezeichneten Uebersetzer, v. J. H. Voss und Conrad Heusinger sind früher in meinem Verlage erschienen:

Aristofanes Werke, deutsch von J. H. Voss, mit erläuternden Anmerkungen von seinem Sohne. 3 Bde. gr. 8. Subscriptionspr. $4\frac{2}{3}$ Thlr. Ladenpreis $5\frac{1}{3}$ Thlr.

Horaz Werke, deutsch von J. H. Voss. 3te sehr verbesserte Ausgabe. 2 Bde. gr. 8. Subscriptionspr. $2\frac{2}{3}$ Thlr. Ladenpreis $3\frac{1}{3}$ Thlr.

Virgil's Werke, deutsch von J. H. Voss. 3te sehr verbesserte Ausgabe. 3 Bde. gr. 8. Subscriptionspreis 4 Thlr. Ladenpreis 5 Thlr.

Properz Elegien, übersetzt und erklärt von K. F. v. Strombeck. Zweite sehr vermehrte und verbesserte Aufl. gr. 8. geglättet. Velinpapier 1 Thlr 12 Ggr.

Des Cajus Cornelius Tacitus sämmtliche übrig gebliebene Werke, übersetzt von K. F. von Strombeck. 3 starke Bde. gr. 8. 5 Thlr.

Livius römische Geschichte, übersetzt und mit kritischen und erklärenden Anmerkungen von Conrad Heusinger. 5 starke Bde. gr. 8. Subscriptionspreis 6 Thlr. Ladenpreis 8 Thlr.

Die Subscriptionspreise der Vossischen Uebersetzungen des Aristofanes, Horaz und Virgil, so wie des Livius von Heusinger sind zwar bereits erloschen, doch sollen sie für diejenigen, welche bis zum Schluss des Subscriptionstermins für den Ovid und Properz auf alle 4 Werke noch subscribiren wollen, bis dahin bestehen bleiben. Einzeln können sie nur zum Ladenpreise abgelassen werden.

Braunschweig, im Januar 1830.

Friedr. Vieweg.

Répertoire du Théâtre français à Berlin.

ou Collection des meilleures pièces du théâtre français moderne.

No. 35. Marie Mignot, comédie historique, mêlée de couplets en trois époques p. MM. Bayard et Paul Duport. 10 sgr. (8 ggr.)

No. 36. Avant, Pendant et Après. Esquisses historiq. p. M. Scribe et Rougemont. 10 sgr. (8 gr.).

No. 37. L'école des vieillards, comédie en 5 actes et en vers p. M. Casimir Delavigne, 10 sgr. (8 ggr.)

No. 38. Le nouveau Pourceaugnac, coméd.-vaud. en un acte p. MM. Scribe et Delestre-Poirson. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 39. La suite d'un bal masqué, comédie en un acte p. Mme. de Bawr. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 40. Un moment d'imprudence, coméd. en 3 act. par MM. Wafflard et Fulgence. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 41. Le Précepteur dans l'embarras, comédie-vaudeville en 1 acte, par M. Mélesville. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 42. Valérie, comédie en 3 actes, par M. M. Scribe et Mélesville. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 43. La seconde année, coméd.-vaudev. en 1 acte p. MM Scribe et Mélesville 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 44. Louise ou la Réparation, coméd.-vaudev. en 3 acte p. MM Scribe, Mélesville et Bayard 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 45. La mère rivale, coméd. en 3 actes et en vers par M. C. Bonjour 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 46. Le matin et le soir, ou la fiancée et la mariée. Coméd. en 2 actes, mêlée de couplets p. MM. Dartois et Eugène 7½ Sgr. (6 ggr.)

No. 47. Le Roman d'une heure, ou la folle gageure. Coméd. en 1 acte et en prose p. M. Hoffmann 5 sgr. (4 ggr.)

Der allgemeine Beifall, den dieses Unternehmen, eine Sammlung der besten Stücke der neueren französischen Bühne gefunden, die Einführung mehrerer Stücke, wie No. 2, 7, 10, 11, 13, 16, 18, 22, 35, 36 37, 40. 42. und 45 in Schulen und zum Privat-Unterricht, da nichts bekanntlich das Erlernen der franz. Sprache so befördert, als das Lesen französischer Lustspiele, der bequeme Gebrauch derselben zum Lesen und zur Aufführung in geselligen Vereinen, bewirkten das schnelle Erscheinen obiger Stücke. Durch Correktheit und Wohlfeilheit bestreben wir uns, die allgemeine Verbreitung zu begünstigen, und werden wir diejenigen Comödien und Vaudevilles, sobald sie in Paris und Berlin allgemeinen Beifall gefunden haben, stets in dieses Repertoire aufnehmen.

In allen Buchhandlungen zu haben. Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt worden:

W. Shakspeares

King Henry IV., Drama in two Parts.

Mit kritischen, historischen, besonders aber mit erklärenden Noten für den Gebrauch in höheren Lehranstalten, von Fr. C. Heller. gr. 8 (15½ Bgn.) br. 1 Thlr.

Ungeachtet dessen, daß Shakspeare so vielfach abgedruckt worden ist, fehlt es bis jetzt an einer Ausgabe, die durch passende deutsche Noten dem Bedürfnisse auf höheren Lehranstalten abhälfe. Der Verfasser, glaubt daher durch Bearbeitung eines Stücks eine willkommene Arbeit ausgeführt zu haben. Die Noten sind so eingerichtet, daß sie alle Schwierigkeiten, die oft die Lectüre dieses Dichters verleideten, beseitigen müssen.

Noël et Chapsal.

Exercises français d'Orthographe et de Syntaxe.

Uebungen in der Orthographie und Syntax der französischen Sprache, bestehend in interessanten und lehrreichen Sätzen aus den besten französischen Autoren, absichtliche Fehler enthaltend, durch deren Aufsuchung die Denkkraft des Lernenden geschärft und die erlernten grammatikalischen Regeln geübt werden sollen. Nebst der Correctur der Fehler in einer Beilage und den nöthigen Hinweisungen auf die Sprachlehre der Verfasser, so wie auf die von Levisac, Wailly, Hirzel, Mozin, Sanguin, Bruel, Debonale und Meidinger. Nach der 11ten Auflage abgedruckt. 12. (10 Bgn.) br. 12 Sgr.

Von Henry IV. und den Exercices gewähren wir Partien-Preise.

Benedict Fr. A.,

(Königl. Preuß. Gerichtsamtmann und Elbzollrichter.)

Handbuch der gerichtlichen Würderungskunde;

zum Gebrauch für Richter und Advokaten bei gerichtlicher Abschätzung aller Arten von Grundeigenthum und Gerechtigkeiten, bei Ermittelung des nothwendigen Beilasses und bei Beurtheilung der über dergleichen Geschäfte aufgenommenen Verhandlungen. gr. 8. (21 Bgn.) 1 Thlr. 16 Sgr.

Dieses Werk befriedigt ein allgemein gefühltes, dringendes Bedürfniß des praktischen Juristen und füllt eine sehr beträchtliche Lücke in der juristischen Litteratur aus.

Urban, Dr. J.,

Die Lehrsätze der allgemeinen Pathologie und Therapie.

in katechetischer Form dargestellt und wissenschaftlich gebildeten Aerzten überhaupt, insbesondere aber Studirenden der Medicin, angehenden Praktikern und solchen, welche dergleichen Prüfungen sich unterziehen wollen, zur Belehrung gewidmet. gr. 8. (15 Bgn.) br. 1 Thlr. 8 Sgr.

Eine in bestimmten, deutlichen, nichts unberücksichtigt lassenden Fragen abgefaßte, dem Lernenden die mögliche Erleichterung verschaffende, dem gegenwärtigen Standpunkte der Wissenschaft im höchsten Grade entsprechende und vorzüglich zur Vorbereitung für Prüfungen geeignete Darstellung der allgemeinen Pathologie und Therapie.

Nublert, K. Fr.,

Die Perspective in der Glastafel- und der Grundlinienconstruction,

wie auch in der Spiegelung auf der Wasserfläche; für Maler, Zeichner, und Architekten, so wie für den Unterricht in der höheren Zeichnung in Lehranstalten. Mit 8 Kupfertfln. gr. 4 (4½ Bgn.) br. 18 Sgr.

Dieser wissenschaftlich begründete, dabei faßliche Unterricht in der Perspective giebt ihre Grundzüge, so wohl in der wenig bekannten und doch so vorzüglichen sogenannten Glastafel, als auch in der Grundlinienconstruction, zugleich beide neu angewendet in der Perspective der Wasserspiegelung vorzüglich dem Landschaftsmaler sehr wichtig.

Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.

Bei Fr. Vieweg in Braunschweig ist erschienen:

Zwölf Umrisse

zu

Göthe's Herrmann und Dorothea.

gezeichnet und radirt von

Josef Führig und L. Gruner.

Quer Folio, elegant geheftet, 1 Thlr. 12 Sgr.

Diese geistreichen Umrisse führen die interessantesten Scenen von Göthe's herrlicher Dichtung so innig und wahr dem Auge vor, daß sie der höchsten Anerkennung — des Gedichtes würdig zu sein — werth erfunden sind. Wenn wenige deutsche Poesien einer so nationalen Theilnahme sich erfreuen dürfen, als „Herrmann und Dorothea," so werden diese Umrisse eins der anziehendsten Geschenke bilden, welches den zahlreichen Besitzern der verschiedenen Ausgaben des Gedichts geboten werden kann. Von diesen sind so eben in neuen Auflagen erschienen:

Göthe's Herrmann und Dorothea, in einer Pracht-Ausgabe auf geglättetem gr. Royal-Velinpapier, mit 4 Kupfern nach Kolbe von Esslinger. cartonnirt 3 Tthlr. 12 Ggr.

Göthe's Hermann und Dorothea, in derselben Pracht-Ausgabe, mit Kupferabdrücken auf chines. Seidenpap. und in reichen Maroquin-Einband m. Goldschnitt. 6 Thlr. 16 Ggr.

Göthe's Hermann und Dorothea, in einer eleganten Taschenausgabe mit Titelkupfer und 9 Vignetten. Fein Velinpap. cart. mit Goldschnitt. 1 Thlr.

Ferner ist daselbst so eben erschienen:

Gesammelte Schriften.

von

Thomas und Carl August West.

Erste Lieferung. in zwei Abtheilungen.

Bilder aus dem Leben.

Kritische und satyrische Streifzüge im Gebiete der Literatur und des Theaters.

4 Thle. gr. 12. fein gegl. Velinpap. Prän.-Preis 4 Thlr.

Der berühmte und geistreiche Verfasser des deutschen Lovelace, des Sonntagsblatts und der Donna Diana beschenkt hier die deutsche Literatur mit einer Sammlung seiner ausgewählten Schriften. Gleich ausgezeichnet als gemüthlicher Erzähler in den Novellen und Charakterschilderungen seiner „Bilder aus dem Leben," denen ein seltener Zauber der Unterhaltung, eine tiefe Menschenkenntniß inne wohnt, als bedeutend in den kritischen und dramaturgischen Aufsätzen, welche die „kritischen und satyrischen Streifzüge" umfassen, werden diese Schriften dem wirklich gebildeten Publikum eine höchst anziehende und genußreiche Erscheinung sein. Nach dem Plane des Verfassers wird die Sammlung fortgesetzt, und in den beiden folgenden Abtheilungen „dramatische Versuche und vermischte Aufsätze" geben. Mögen West's Schriften in dieser schönen Gesammtausgabe eine so ausgezeichnet günstige Aufnahme finden, als sie ihnen einzeln zu Theil geworden ist. Der Subscriptionspreis besteht bis zum Erscheinen der nächsten Lieferung.

Die Ruinen,

oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche, und das natürliche Gesetz,

vom Grafen Volney,

Pair von Frankreich.

Aus dem Französischen von Georg Förster. 7te Auflage, mit einem Vorwort über das Leben des Verfassers vom Grafen Daru, Pair von Frankreich.

mit Kupfern. 8. fein Velinpap. geh. 1 Thlr. 8 Ggr.

Sieben Auflagen der deutschen Uebersetzung beurkunden die grosse Theilnahme, welche dies wichtige politisch- philosophische Werk auch in Deutschland gefunden hat, ohngeachtet es in mehreren Staaten verboten ist.

Brasilien die neue Welt,

in topographischer, geognostischer, bergmännischer, naturhistorischer, politischer und statistischer Hinsicht, während eines 11jährigen Aufenthalts, mit Hinweisung auf die neuesten Ereignisse betrachtet von

L. W. Eschwege,

Obrist und General-Director der Goldbergwerke.

2 Thle., mit Kupfern. gr. 8. 1 Thlr 16. Sgr.

So eben ist bei Fr. Vieweg in Braunschweig erschienen und in der Schlesingerschen Buch- u. Musikhandlung, unt. d. Linden Nr. 34. zu haben:

Histoire de Russie et de Pierre-le-Grand.

par le Général Comte de Ségur,

auteur de l'histoire de Napoléon et de la grande armée pendant 1812.

8. Pap. fin. broché. 1 Thlr. 8 Ggr.

Russlands neuere Stellung wird das Studium seiner Geschichte einem grössern Kreise des gebildeten Publikums wünschenswerth machen, und der vorstehenden geistreichen Arbeit des berühmten Verfassers, ein doppeltes Interesse für den Geschichtsforscher, Politiker und Militair geben. Die Ausgabe steht in typographischer Hinsicht der Pariser nicht nach, und kostet kaum ½ derselben.

Neue schöngeistige Schriften.

C. Weisflog, Phantasiestücke und Historien.

8. Velinpapier.

sind nun vollständig in zwölf Bänden erschienen und bis zur Ostermesse, wegen eines Nachdrucks in Würtemberg, für 14 Thlr. in allen Buchhandlungen zu bekommen. Der nachherige Ladenpr. beträgt 18 Thlr. 18 Ggr. Der 11te und 12te Band kostet bis dahin 2 Thlr 12 Sgr. Späterhin 3 Thlr.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

No. 38. Le nouveau Pourceaugnac, coméd.-vaud. en un acte p. MM. Scribe et Delestre-Poirson. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 39. La suite d'un bal masqué, comédie en un acte p. Mme. de Bawr. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 40. Un moment d'imprudence, coméd. en 3 act. par MM. Wafflard et Fulgence. 7 sgr. (6 ggr.)

No. 41. Le Précepteur dans l'embarras, comédie-vaudeville en 1 acte, par M. Mélesville. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 42. Valérie, comédie en 3 actes, par M. M. Scribe et Mélesville. 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 43. La seconde année, coméd.-vaudev. en 1 acte p. MM Scribe et Mélesville 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 44. Louise ou la Réparation, coméd.-vaudev. en 3 acte p. MM Scribe, Mélesville et Bayard 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 45. La mère rivale, coméd. en 3 actes et en vers par M. C. Bonjour 7½ sgr. (6 ggr.)

No. 46. Le matin et le soir, ou la fiancée et la mariée. Coméd. en 2 actes, mêlée de couplets p. MM. Dartois et Eugène 7½ Sgr. (6 ggr.)

No. 47. Le Roman d'une heure, ou la folle gageure. Coméd. en 1 acte et en prose p. M. Hoffmann 5 sgr. (4 ggr)

Der allgemeine Beifall, den dieses Unternehmen, eine Sammlung der besten Stücke der neueren französischen Bühne gefunden, die Einführung mehrerer Stücke, wie No. 2, 7, 10, 11, 13, 16, 18, 22, 35, 36 37, 40. 42. und 45 in Schulen und zum Privat-Unterricht, da nichts bekanntlich das Erlernen der franz. Sprache so befördert, als das Lesen französischer Lustspiele, der bequeme Gebrauch derselben zum Lesen und zur Aufführung in geselligen Vereinen, bewirkten das schnelle Erscheinen obiger Stücke. Durch Correktheit und Wohlfeilheit bestreben wir uns, die allgemeine Verbreitung zu begünstigen, und werden wir diejenigen Comödien und Vaudevilles, sobald sie in Paris uud Berlin allgemeinen Beifall gefunden haben, stets in dieses Repertoire aufnehmen.

In allen Buchhandlungen zu haben. Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt worden:

W. Shakspeares.

King Henry IV., Drama in two Parts.

Mit kritischen, historischen, besonders aber mit erklärenden Noten für den Gebrauch in höheren Lehranstalten, von Fr. E. Feller. gr. 8. (15½ Bgn.) br. 1 Thlr.

Ungeachtet dessen, daß Shakspeare so vielfach abgedruckt worden ist, fehlt es bis jetzt an einer Ausgabe, die durch passende deutsche Noten dem Bedürfnisse auf höhern Lehranstalten abhülfe. Der Verfasser, glaubt daher durch Bearbeitung eines Stücks eine willkommene Arbeit ausgeführt zu haben. Die Noten sind so eingerichtet, daß sie alle Schwierigkeiten, die oft die Lectüre dieses Dichters verleideten, beseitigen müssen.

Noël et Chapsal.

Exercises français d'Orthographe et de Syntaxe.

Uebungen in der Orthographie und Syntax der französischen Sprache, bestehend in interessanten und lehrreichen Sätzen aus den besten französischen Autoren, absichtliche Fehler enthaltend, durch deren Aufsuchung die Denkkraft des Lernenden geschärft und die erlernten grammatikalischen Regeln geübt werden sollen. Nebst der Correctur der Fehler in einer Beilage und den nöthigen Hinweisungen auf die Sprachlehre der Verfasser, so wie auf die von Levisac, Wailly, Hirzel, Mozin, Sanguin, Bruel, Debonale und Meidinger. Nach der 11ten Auflage abgedruckt. 12. (10 Bgn.) br. 12 Sgr.

Von Henry IV. und den Exercices gewähren wir Partien-Preise.

Benedict Fr. A.,

(Königl. Preuß. Gerichtsamtmann und Elbzollrichter.)

Handbuch der gerichtlichen Würderungskunde;

zum Gebrauch für Richter und Advokaten bei gerichtlicher Abschätzung aller Arten von Grundeigenthum und Gerechtigkeiten, bei Ermittelung des nothwendigen Beilasses und bei Beurtheilung der über dergleichen Geschäfte aufgenommenen Verhandlungen. gr. 8. (21 Bgn.) 1 Thlr. 16 Sgr.

Dieses Werk befriedigt ein allgemein gefühltes, dringendes Bedürfniß des praktischen Juristen und füllt eine sehr beträchtliche Lücke in der juristischen Litteratur aus.

Urban, Dr. J.,

Die Lehrsätze der allgemeinen Pathologie und Therapie.

in katechetischer Form dargestellt und wissenschaftlich gebildeten Aerzten überhaupt, insbesondere aber Studirenden der Medicin, angehenden Praktikern und solchen, welche ärztlichen Prüfungen sich unterziehen wollen, zur Belehrung gewidmet. gr. 8. (18 Bgn.) br. 1 Thlr. 8 Sgr.

Eine in bestimmten, deutlichen, nichts unberücksichtigt lassenden Fragen abgefaßte, dem Lernenden die möglichste Erleichterung verschaffende, dem gegenwärtigen Standpunkte der Wissenschaft im höchsten Grade entsprechende und vorzüglich zur Vorbereitung für Prüfungen geeignete Darstellung der allgemeinen Pathologie und Therapie.

Muhlert, K. Fr.,

Die Perspective in der Glastafel- und der Grundlinienconstruction,

wie auch in der Spiegelung auf der Wasserfläche; für Maler, Zeichner, und Architekten, so wie für den Unterricht in der höheren Zeichnung in Lehranstalten. Mit 8 Kupfertfln. gr. 4. (4½ Bgn.) br. 18 Sgr.

Dieser wissenschaftlich begründete, dabei faßliche Unterricht in der Perspective giebt ihre Grundzüge, so wohl in der wenig bekannten und doch so vorzüglichen sogenannten Glastafel-, als auch in der Grundlinienconstruction, zugleich beide neu angewendet in der Perspective der Wasserspiegelung vorzüglich dem Landschaftsmaler sehr wichtig.

Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.

Bei Fr. Vieweg in Braunschweig ist erschienen:

Zwölf Umrisse

zu

Göthe's Herrmann und Dorothea.

gezeichnet und radirt von

Josef Führig und L. Gruner.

Quer Folio, elegant geheftet, 1 Thlr. 12 Sgr.

Diese geistreichen Umrisse führen die interessantesten Scenen von Göthe's herrlicher Dichtung so innig und wahr dem Auge vor, daß sie der höchsten Anerkennung — des Gedichtes würdig zu sein — werth erfunden sind. Wenn wenige deutsche Poesien einer so nationalen Theilnahme sich erfreuen dürfen, als „Herrmann und Dorothea," so werden diese Umrisse eins der anziehendsten Geschenke bilden, welches den zahlreichen Besitzern der verschiedenen Ausgaben des Gedichts geboten werden kann. Von diesen sind so eben in neuen Auflagen erschienen:

Göthe's Herrmann und Dorothea, in einer Pracht-Ausgabe auf geglättetem gr. Royal-Velinpapier, mit 4 Kupfern nach Kolbe von Esslinger. cartonnirt 3 Tthlr. 12 Ggr.

Göthe's Hermann und Dorothea, in derselben Pracht-Ausgabe, mit Kupferabdrücken auf chines. Seidenpap. und in reichen Maroquin-Einband m. Goldschnitt. 6 Thlr. 16 Ggr.

Göthe's Hermann und Dorothea, in einer elegan-ten Taschenausgabe mit Titelkupfer und 9 Vignetten. Fein Velinpap. cart. mit Goldschnitt. 1 Thlr.

Ferner ist daselbst so eben erschienen:

Gesammelte Schriften.

von

Thomas und Carl August West.

Erste Lieferung. in zwei Abtheilungen.

Bilder aus dem Leben.

Kritische und satyrische Streifzüge im Gebiete der Literatur und des Theaters.

4 Thle. gr. 12. fein gegl. Velinpap. Prän.-Preis 4 Thlr.

Der berühmte und geistreiche Verfasser des deutschen Lovelace, des Sonntagsblatts und der Donna Diana beschenkt hier die deutsche Literatur mit einer Sammlung seiner ausgewählten Schriften. Gleich ausgezeichnet als gemüthlicher Erzähler in den Novellen und Charakterschilderungen seiner „Bilder aus dem Leben," denen ein seltener Zauber der Unterhaltung, eine tiefe Menschenkenntniß inne wohnt, als bedeutend in den kritischen und dramaturgischen Aufsätzen, welche die „kritischen und satyrischen Streifzüge" umfassen, werden diese Schriften dem wirklich gebildeten Publikum eine höchst anziehende und genußreiche Erscheinung sein. Nach dem Plane des Verfassers wird die Sammlung fortgesetzt, und in den beiden folgenden Abtheilungen „dramatische Versuche und vermischte Aufsätze" geben. Mögen West's Schriften in dieser schönen Gesammtausgabe eine so ausgezeichnet günstige Aufnahme finden, als sie ihnen einzeln zu Theil geworden ist. Der Subscriptionspreis besteht bis zum Erscheinen der nächsten Lieferung.

Die Ruinen,

oder Betrachtungen über die Revolution der Reiche, und das natürliche Gesetz,

vom Grafen Volney,

Pair von Frankreich.

Aus dem Französischen von Georg Förster. 7te Auflage, mit einem Vorwort über das Leben des Verfassers vom Grafen Daru, Pair von Frankreich.

mit Kupfern. 8. fein Velinpap. geh. 1 Thlr. 8 Ggr.

Sieben Auflagen der deutschen Uebersetzung beurkunden die grosse Theilnahme, welche dies wichtige politisch- philosophische Werk auch in Deutschland gefunden hat, ohngeachtet es in mehreren Staaten verboten ist.

Brasilien die neue Welt,

in topographischer, geognostischer, bergmännischer, naturhistorischer, politischer und statistischer Hinsicht, während eines 11jährigen Aufenthalts, mit Hinweisung auf die neuesten Ereignisse betrachtet von

L. W. Eschwege,

Obrist und General-Director der Goldbergwerke.

2 Thle., mit Kupfern. gr. 8. 1 Thlr 16. Sgr.

So eben ist bei Fr. Vieweg in Braunschweig erschienen und in der Schlesingerschen Buch- u. Musikhandlung, unt. d. Linden Nr. 34. zu haben:

Histoire de Russie et de Pierre-le-Grand.

par le Général Comte de Ségur,

auteur de l'histoire de Napoléon et de la grande armée pendant 1812.

8. Pap. fin. broché. 1 Thlr. 8 Ggr.

Russlands neuere Stellung wird das Studium seiner Geschichte einem grössern Kreise des gebildeten Publikums wünschenswerth machen, und der vorstehenden geistreichen Arbeit des berühmten Verfassers, ein doppeltes Interesse für den Geschichtsforscher, Politiker und Militair geben. Die Ausgabe steht in typographischer Hinsicht der Pariser nicht nach, und kostet kaum ½ derselben.

Neue schöngeistige Schriften.

C. Weisflog, Phantasiestücke und Historien.

8. Velinpapier.

sind nun vollständig in zwölf Bänden erschienen und bis zur Ostermesse, wegen eines Nachdrucks in Würtemberg, für 14 Thlr. in allen Buchhandlungen zu bekommen. Der nachherige Ladenpr. beträgt 18 Thlr. 18 Sgr. Der 11te und 12te Band kostet bis dahin 2 Thlr 12 Sgr. Späterhin 3 Thlr.

Arnoldische Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Neueste Musikalien,

welche in der Schlesinger'schen Buch- u. Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34. erschienen und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind:

J. S. Bach. Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Mathaei. Partitur 18 Thlr.
— — Vollständiger Kl.-Auszug von A. B. Marx. 7½ Thlr.
Der Subscriptionspreis von 12 Thlr. für d. Part. und 5 Thlr. für d. Kl.-Az. hat jetzt aufgehört.
Reissiger. Gesänge für eine Mezzo-Sopran, oder Bariton-Stimme. Op. 61. 20 Ggr.
— — Concertino pour la Flûte avec Accomp. d'Orchestre. Op. 60. 3 Thlr. ou de Piano. 1⅙ Thlr.
L. Spohr. Concertino p. l. Violin, avec Accomp. de l'Orchestre. Op. 79. 3 Thlr.
— — Potpourri sur des thêmes de Winter pour la Clarinette, avec Accomp. de l'Orchestre. Op. 80. 1 Thlr. 10 Ggr. ou de Piano. 16 Ggr.
— — Fantasie et Variations sur un thême de Danzi, p. l. Clarinette, 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 81. ou: pour Clarinette et Piano.
Lieblings-Melodien aus der Stummen v. Portici f. d. Pft. allein (im leichtesten Style) arr. von Ebers. 18 ggr.
Lieblings-Melodien a. d. Braut v. Auber f. d. Pfte allein, arr. v Ebers. 18 ggr.
Loewe. 2 Balladen v. Uhland u. Talvj, m. Begl. des Pfte. Op. 8. 5te Sammlung. 1½ Thlr.
Neueste Berliner Lieblingstänze für d. Jahr 1830. aufgeführt auf den Bällen im Königl. Opern- und Schauspielhause. f. d. Pfte. 26st. 27st. u. 28stes Heft à 16 Ggr.; daraus einzeln, Alpensänger-Walzer 2 Ggr. — Contretänze a. d. Belagerung v. Corinth 8 Ggr. — Hallischer Stiefelknechts-Walzer 2 Ggr.
Neueste Berliner Favorittänze f. 1 Flöte arr. v Ebers 9tes und 10tes Heft à 8 Ggr.
Meyerbeer. Ballade der Königin v. Valois, m. deutschem u. franz. Text. 4 Ggr. — La barque légère, texte français et allemand avec Acc. de Pfte. 10 Ggr.

Binnen kurzem erscheinen:

F. Mendelssohn-Bartholdy. Lieder mit Begl. d. Pfrte. 2 Hefte.

L. Spohr. Pietro v. Abano, Op. in 2 Akten arr. zu 4 Händen. von F. Spohr.

C. M. v. Weber. Jubel-Cantate. Gedicht von Fr. Kind. Partitur und Kl.-Auszug v. Componisten. Auch unter dem Titel: Ernte-Cantate. Gedicht v. Prf. Wendt. Die Ouverture erschien vor längerer Zeit f. d. Orchester u. f. d. Pfte.

Vor kurzem erschienen von

L. Spohr: Pietro von Abano, romant. Oper in 2 Act. Vollständiger Klavier-Ausz. 6 Thlr. 12 ggr.
Hieraus alle Gesangstücke einzeln zu verschiedenen Preisen.
Die Ouverture f. d. Pfte. allein, 10 ggr.
— — — — zu 4 Händen. 16 ggr.
— — f. d. Orchester 2 Thlr. 16 ggr.
2tes Doppel-Quartett f. 4 Violinen, 2 Bratschen u. 2 Violoncelles op. 77. 2 Thlr. 16 ggr.
— — arr. als Quintett f. Pfte., 2 Violinen. Alto u. Violoncelle. 2 Thlr. 6 ggr.
— arr. f. d. Pfte. zu 4 Händen 1 Thlr. 12 ggr.
3te Sinfonie f. d. Orchester. op. 78. 5 Thlr.
— arr. f. d. Pfte zu 4 Händen. 2 Thlr. 8 ggr.

Neueste Violin-Compositionen
von

Rhode. 7me thême varié p. le Violin, op. 26. Avec Acc. d'Orchestre. 2 Thlr.
— Avec Acc. d'un Violon, Alto et Violoncelle. 1 Thlr.
— Avec Acc. de Piano. 1 Thlr 4 ggr.
— 12me Concerto avec un Rondo, mêlé d'airs russes, pour le Violon avec Acc. d'Orchestre. Op. 37. 3 Thlr.
— 2 Quatuors ou Sonates brillants p. Violon principal, avec Acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. Op. 28. Liv. 1 et 2: 2 Thlr. 16 ggr.

Von folgenden Werken habe ich das alleinige Eigenthum für Deutschland mit Inbegriff der östreich'schen Staaten erkauft:

J. P. Pixis. Bibiana oder die Gazella im Walde. Oper in 3 Aufzügen.
Klavierauszug und mehrere Arrangements vom Componisten.
Variations brillants, pour le Pianof. Op. 112.

C. Brüggemann.

Halberstadt, den 24sten Februar 1830.

Verzeichniss von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung,

Nr. 5. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. Den 8. May 1830

So eben ist erschienen und zu haben:

Hernani
ou l'honneur Castillan.

Drame en 5 actes et en vers par Victor Hugo. (No. 56. des Répertoire du théâtre français à Berlin.) 8 ggr.

Dem Wunsche der resp. Subscribenten auf das Répertoire zu genügen, haben wir dieses allgemeines Aufsehen erregende Drama in diese Sammlung aufgenommen.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Bei Fr. Vieweg in Braunschweig ist so eben erschienen:

Altenglische Sagen und Mährchen.

Nach alten Volksbüchern herausgegeben von W. J. Thoms.

Deutsch und mit Zusätzen von R. O. Spazier.

1stes Bändchen fein Velinpapier 1 Thlr. 8 Sgr.

Mit seltenem Beifall wurde diese kritische Sammlung altbritischer Sagen in England aufgenommen, und darf in der werthvollen deutschen Bearbeitung nicht nur dem Freunde romantischer Literatur, sondern auch dem gelehrten Publikum empfohlen werden.

Neuer Novellenkranz

von Wilhelm Blumenhagen

11 Thl. 28½ Bogen 8. fein Velinpapier 2 Thlr.

Diese Sammlung von Novellen eines der ausgezeichnetsten und beliebtesten deutschen Erzählers, darf allen Freunden geistreicher Lectüre dringend empfohlen werden. Das 2te Bändchen erscheint zur Ostermesse 1830.

Anzeige für Architekten und Liebhaber der schönen Künste.

In unterzeichneter Verlagshandlung wird ehestens eine deutsche Uebersetzung des classischen Werkes von Quatremère de Quincy

Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI. siècle jusqu'à la fin du XVIII., accompagnée de la vue du plus remarquable édifice de chacun d'eux. Deux volumes. In Royal 8.

erscheinen, welche sowohl mit den 47 Abbildungen der Originalausgabe, als auch ohne dieselbe zu haben seyn wird.

Für die Ausgabe mit den Kupfern findet bis zur Erscheinung der wohlfeile Subscriptions-Preis von 5½ Thlr. oder 9 fl. 45 kr. Statt. Der nachherige Ladenpreis wird bedeutend erhöhet.

Ein Prospectus des Werkes, eine ausführliche Inhaltsanzeige und eine Probe der Uebersetzung gebend, wird demnächst durch alle Buchhandlungen zu haben seyn, bei welchen man auch subscribiren kann. Sammler von Unterzeichnungen erhalten auf 10 Exemplare ein Freiexemplar.

Darmstadt, den 27. März 1830.

Carl Wilhelm Leske.

Anzeige.

Den Besitzern der Ausgabe von Tiedge's Werken, welche im Jahre 1823 erschien, dient zur Nachricht, daß auch für sie ein achter Theil jener Werke so bald als möglich erscheinen soll. Der Preis für die ordinäre Ausgabe wird 12 gGr. (15 preuß. Sgr.) und für die Velinpapier-Ausgabe 16 gGr. (20 preuß. Sgr.) seyn. Jeder wende sich mit seiner Bestellung wo möglich an die Buchhandlung, durch welche er die ersten 7 Bändchen erhielt; doch bitten wir, daß dies ohne Säumen geschehe, damit wir bald für die Stärke der zu machenden Auflage einen Maaßstab bekommen.

Halle im Februar 1839.

Renger'sche Verlagsbuchhandlung.

Von den überall mit gebührendem Lobe beurtheilten Reisen zu Wasser und zu Lande, in den Jahren 1805 — 1817. Für die reifere Jugend zur Belehrung und zur Unterhaltung für Jedermann, v. T. F. M. Richter, ist das 10te (letzte) Bdchen unter dem Titel:

Reise in dem Mittelmeere und in einigen der angrenzenden Ländern; mit besonderer Hinsicht auf den Charakter der Seeleute. Fünfter Theil.

erschienen und in allen Buchhandlungen für 1 Thlr. zu bekommen.

Alle 10 Bändchen kosten im Ladenpreise 10 Thlr. 4 Gr. — wegen eines in Wirtemberg erschienenen Nachdruckes aber werden solche bis zur Ostermesse für den sehr geringen Preis von 7 Thlr. 8 Gr. verkauft.

Nach dem einstimmigen Urtheile der Erzieher dürfte es schwerlich ein nützlicheres und zugleich so unterhaltendes Buch für die Jugend geben als diese Reisen.

Dresden und Leipzig, im Februar 1830.

Arnoldische Buchhandlung.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt. (Berlin, Schlesingersche Buch- und Musikhandlung unter den Linden No. 34.)

Von der rechtmäßigen Ausgabe letzter Hand der sämmtlichen

Schriften von Gustav Schilling

in 50 Bänden auf Velinpapier in Taschenformat ist die dritte Lieferung von 10 Bänden, mithin der 21—30te Theil erschienen und in allen nahmhaften Buchhandlungen für 2 Thlr. 12 Gr. zu bekommen. —

Bis nach dem Erscheinen der vierten Lieferung werden alle 50 Bände noch für 12 Thlr. Vorauszahlung an jedermann abgelassen. Jede frühere Lieferung von 10 Bänden kostet 3 Thlr. — Der spätere Ladenpreis aber beträgt 20 Thlr. — wobei jeder Druckbogen immer noch kaum 9 Pf. zu stehen kommt.

Das etwas langsame Erscheinen des ganzen Werkes liegt darin, daß der Druck, auf feinem Papier abgezogen, durchaus in einer Druckerei geschehen muß, um nicht Sudeldruck zu Wege zu bringen, und daß der ungewöhnlich gewissenhafte Dichter Alles feilt und glättet, oder verschmähet und beseitiget, was nicht mehr der Zeit und Sitte angehört. Deshalb sind viele seiner Phantasiegebilde gleichsam als ganz umgeschaffen anzusehen, was den zahlreichen Freunden und Freundinnen seiner Muse nur erfreulich seyn kann, ob sie es schon etwas später als es versprochen war, erhalten können.

Dresden und Leipzig, im Februar 1830.

Arnoldische Buchhandlung.

Bei Fr. Vieweg in Braunschweig ist so eben erschienen:

Die Anwendung des Bajonets

gegen Infanterie und Cavallerie.

Ein praktisches Lehrbuch für den systematischen Gebrauch dieser Waffe, und zum Unterricht für Militairs jeder deutschen Armee passend.

Aus dem Dänischen vom Hauptmann von Jenser.

kl. 8. geh. 10 gGr.

Abfassung, Format und Preis machen diese kleine Schrift vorzugsweise geeignet, als Lehrbuch in deutschen Corps eingeführt zu werden. Bei größerern Partien werden Freiexemplare bewilligt.

Eine wichtige Schrift für homöopathische Aerzte.

Die chronischen Krankheiten, ihre eigenthümliche Natur und homöopathische Heilung; von Samuel Hahnemann. Vierter Band.

Bis zur Ostermesse d. J. erhält ihn Jeder für 2 Thlr., — nach der Messe aber tritt der Ladenpreis von 2 Thlr. 9 Gr. ein.

Bis dahin sind auch noch die ersten drei Bände für 4 Thlr. durch alle Buchhandlungen zu bekommen, welche späterhin 5 Thlr. kosten.

Dresden und Leipzig, im Februar 1830.

Arnoldische Buchhandlung.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt worden:

Johannes Wit, genannt von Döring.

Fragmente aus meinem Leben und meiner Zeit.

Erster Band.

gr. 8. geglättetes Velinpapier. geh. 2 Rthlr.

Von diesem so großes und allgemeines Aufsehen erregenden Werke, dessen früher herausgekommener 2ter und 3ter Theil (welche mit dem jetzt erscheinenden 1sten Theil nicht zu verwechseln sind), die verschiedenartigsten Beurtheilungen und leidenschaftlichsten Angriffe erfahren hat, erscheint jetzt der erste Theil. Der reiche, höchst interessante Inhalt wird durch den nachstehend gegebenen Auszug des Inhalts der Capitel angedeutet.

Meine Schuljahre. — Die liberale Regierungspartei in Preußen, als Ursprung der späteren demagogischen Umtriebe. — Geist der Studenten und Professoren in Jena. — Ueber das Großherzogthum Weimar, als vermeinte Wiege des Deutschen Jacobinismus. — Ueber den deutschen Bund und dessen Folgen. — Definition der Unbedingten. — Projectirte Ermordung des Kaisers von Rußland, und Absicht, den Großfürsten Constantin als Thäter zu bezeichnen. — Ueber die Mord-Pläne der Partei. — Systematische Republikanisirung des Volkes. — Ueber die Carlsbader Beschlüsse, die Mainzer Commission und die Mißgriffe der großen Mächte. — Ursprung des Bundes der Jungen. — Gründe meiner Entfernung aus Jena (1818) und Abreise nach England. — Ankunft in Frankreich. — Der Graf von Schlaberndorf. — Sonderbares Begebniß mit einer Dame. — Die Ermordung des Herzogs von Berry. — Folgen derselben. — Meine Flucht. — Graf de Serre versteckt mich. — Meine Erlösung. — Schilderung der Doctrinärs. — Ueber das Wesen der Berliner Salons. — Zusammentreffen mit Carl Follenius und Verbindung mit dem Französischen Comité directeur. — Anerbieten der Unbedingten, die Bourbonen zu morden. — Drohbrief des Carl Follenius. — Ankunft in Stuttgardt. — Die Königin Catharina von Würtemberg. — Der Freiherr von Wangenheim. — Der Doctor Lindner. — Die exaltirten und die gemäßigten Liberalen in Stuttgardt. — Meine Verbannung aus dem Königreiche. — Erneuerter Auffenthalt in Paris. — Der jetzige König, als Haupt einer contrerevolutionären Gesellschaft. — Das jetzige Ministerium, in seinem Ursprunge und seinen muthmaßlichen Folgen dargestellt. — Meine Rechtfertigung gegen mancherlei Angriffe. —

Die in unserem Verlag erscheinende Zeitschrift:

Momus und Komus

hat den in der Ankündigung ausgesprochenen Plan bisher eingehalten, und so wie Momus Leben, Kunst und Wissenschaft unverrückt vor Augen gehabt, und sich in originellen Ansichten derselben versucht hat, so hat er auch nicht ermangelt, merkwürdige Zeiterscheinungen kritisch, und literarische Bocksprünge satirisch zu beleuchten, auch sonst auffallende Thatsachen zu erzählen, und interessante Berichte zu liefern. Eben so hat Komus durch ausgewählte Novellen, Erzählungen, Balladen und an-

dere Gedichte, durch humoristische Vorträge und Briefe, so wie auch durch Räthsel, Charaden und Logogriphen die Leser zu unterhalten gesucht. Die Redaction wird sich auch ferner bestreben, den Beifall der Leser zu verdienen. Wöchentlich erscheinen zwey Stücke, der Preis des Jahrgangs ist zwey Thaler Preuß. Courant. Bestellungen macht man bei den löblichen Postämtern und Buchhandlungen. Zu Anzeigen steht dieses Blatt offen, gegen Einrückungsgebühren von 1 gr. Sächsisch, oder 4½ Kr. Rheinisch die Zeile.

Koburg, im März 1830.

Die Sinner'sche Buchhandlung.

Bestellung nimmt an in Berlin die Schlesinger'sche Buchhandlung.

In unserm Verlage erscheint nächstens eine Auswahl aus

A. G. Eberhard's prosaischen und poetischen Schriften

in 16 bis 18 Bändchen, à 6 gGr. (7½ Sgr.) im Subscriptionspreise. Das Nähere sagen die ausführlichen Ankündigungen, welche in allen Buchhandlungen zu haben sind.

Rengersche Verlags-Buchhandlung in Halle.

Geschichte der Israeliten seit der Zeit der Maccabäer bis auf unsere Tage, nach den Quellen bearbeitet von Dr. J. M. Jost. 9 Bde. in 8. (Jeder Band 1 Thlr. 25 sgr.) Pr. 16 thlr. 10 sgr.

Mit dem 9ten Bande ist dieses wichtige Werk gegenwärtig beschlossen; die mit dem Erscheinen eines jeden Bandes wachsende Theilnahme des Publikums, so wie die günstigen Beurtheilungen in fast allen Literaturzeitungen zeigen seinen Werth. Somit wäre dem so lange gefühlten Bedürfniß eines Werkes, das die politische, Cultur, und Religionsgeschichte eines der interessantesten Völker der Welt umfaßt, abgeholfen, und empfehlen wir es nicht allein dem Staatsmanne, dem Historiker und Theologen, dem es in mannigfacher Hinsicht Aufschluß über vieles bisher Zweifelhafte geben wird, sondern auch dem Gebildeten jedes Standes und Glaubens zur Belehrung und Unterhaltung. — Dem 9ten Bande ist ein Register angehängt, welches so wie auch die Citate dem Gelehrten sehr willkommen seyn wird. —

In allen Buchhandlungen zu haben.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Bildung und Führung einer Infanterie-Compagnie,

mit Bezugnahme auf das Preuß. Infanterie-Reglement. Handbuch für Officiere. 8. 1828. eleg. geh. 20 ggr.

Die günstigen Urtheile, welche über das Belehrende und Zweckmäßige dieses Handbuches von ausgezeichneten Militairs und vielen militairischen Zeitschriften gefällt worden, bewirkten die allgemeine Verbreitung. Wir zeigen ergebenst an, daß noch Exemplare vorräthig, und durch alle gute Buchhandlungen zu beziehen sind.

Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Neue Musikalien

im Verlage

des

BUREAU DE MUSIQUE

von

C. F. PETERS IN LEIPZIG.

Zu haben in allen Buch- und Musik-Handlungen, (in BERLIN in der Schlesinger'schen).

Für Saiten- und Blase-Instrumente.

Kalliwoda, J. W., Variations brillantes, sur un thême de l'Opera: La Donna del Lago de Rossini, pour le Violon avec acc. d'Orch. Op. 18. 1 Thlr.

— — dito dito avec Quatuor. 16 ggr. (20 Sgr.)

Keller, Charles, Trois Fantaisies pour une Elûte. Op. 28. N°. 1. 2. 3. à 8 Gr. 1 Thlr.

Kuhlau, F., Concertino pour deux Cors avec acc. de gr. Orch. 2½ Thlr.

— — dito dito avec Pianoforte. 1 Thlr.

Molique, B., Premier Concerto pour le Violon avec gr. Orch. 2½ Thlr.

Nohr, F., (Eléve de L. Spohr.) Première Sinfonie à grand Orchestre. 3⅓ Thlr.

Praeger, H. A. Trois Polonaises pour le Violon avec acc. de 2 Violons. Viola et Vcelle, Op. 48. N°. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 3 Thlr.

Ries, Hub., Deux Duos concertants pour deux Violons. Op. 8. 1½ Thlr.

Schneider, F., Jagd-Ouverture für das ganze Orchester. Op. 67. N°. 2. 2 Thlr.

Spohr, L., Trois Duos de Violon, arrangés pour deux Flûtes par C. G. Belcke. N°. 1. 2. 3. à 20 gr. 2½ Thlr.

— — Concerto in modo di Scena cantante per il Violino con acc. di Pianoforte. Op. 47. 1⅙ Thlr.

— — Faust, Opéra en deux actes pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, arr. par H. A. Präger. Acte II. 2½ Thlr.

— — Jessonda, Opéra en trois actes pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, arr. par H. A. Praeger. 5 Thlr.

— — dito dito pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle, arr. par C. Grenser. 5 Thlr.

Walch, J. H. Potpourri pour Musique militaire pour Trompette obligée, Clarinette en Es, 3 Clar. en B, 2 Cors, Flûte, 2 Bassos et Serpent, 2 Trompettes, 2 Trombones et Tambour grand. Livr. 15. 2 Thlr.

Walch, J. H., Variations sur un Air de Leonore et 4 Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Livr. 16. 2⅓ Thlr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Czerny, C., Leggerezza e Bravura. Rondo brillante per il Pianoforte con acc. di 2 Vl. Viola e Vcllo. Op. 58. 1⅓ Thlr.

Kalliwoda, J. W., Grand Rondeau pour le Pfte. avec acc. d'Orch. Op. 16. 2⅓ Thlr.

— — dito dito avec Quatuor 1⅔ Thlr.

Kuhlau, F., Introduction et Rondo concertans sur le Choeur du Colporteur de Onslow „Ah! quand il gèle, sans se lasser" pour Pfte. et Flûte. Op. 98. 16 ggr. (20 sgr.)

— — Introduction et Variations concertantes sur l'Air du Colporteur de Onslow „Toujours de mon âge" pour Pfte. et Flûte. Op. 99. 16 ggr. (20 sgr.)

— — Concertino pour deux Cors avec acc. de Pfte. 1 Thlr.

Spohr, L., Concerto in modo di Scena cantante per il Violino con acc. di Pianoforte Op. 47. 1⅓ Thlr.

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Cramer, J. B., Practische Pianoforte-Schule. Neue Ausgabe, nach dem neuesten englischen Originale mit Zusätzen und Verbesserungen vom Verfasser 1 Thlr.

Czerny, C., Introduction, Variations brillantes et Rondeau de Chasse pour le Pfte. Oper 202. 16 ggr. (20 sgr.)

— — Walze autrichienne variée ponr le Pfte. Opus 203. 12 ggr. (15 sgr.)

— — Potpourri brillant sur les motifs les plus favoris de l'Opéra: Faust, de L. Spohr, pour le Pfte. Op. 218. 20 ggr. (25 sgr.)

Hering, M. C. G., Vierhändige Uebungsstücke oder Elementar-Cursus für das Pfte. 6s. Heft. 16 ggr. (20 sgr.)

Hünten, François, Rondoletto Oeuv. 35. arr. pour le Pfte. à deux mains. 8 ggr. (10 sgr.)

— — Marche militaire Oeuv. 37. arr. pour le Pfte. à deux mains. 8 ggr. (10 sgr.)

Kalliwoda, J. W., Grand Rondeau pour le Pfte. Op. 16. 1 Thlr.

— — Grande Valse en forme de Rondeau pour le Pfte. Op. 19. N°. 1. 12 ggr. (15sg.)

— — Rondeau varié pour le Pianoforte. Op. 19. N°. 2. 16 ggr. (20 sgr.)

— — Rondeau brillant pour le Pianoforte Op. 19. No. 3. 20 ggr. (25 sgr.)

Kuhlau, F., Ouverture de l'Opéra: Hugo et Adelheid pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 107. 16 ggr. (20 sgr.)

Potpourri pour le Pianoforte sur des Thêmes de l'Opera: la Fiancée du Brigand (die Räuberbraut) de F. Ries, arrangée par F. Mockwitz. 20 ggr. (25 sgr.)

Ries, Ferd., Die Räuberbraut, Oper in 3 Acten. Volständiger Auszug für das Pfte. zu 4 Händen vom Componisten. 5 Thlr.

— — Polonoise de l'Opéra: la Fiancée du Brigand pour le Pfte. Op. 158 N°. 3. 12 ggr.

— — Variations pour le Pfte. sur le Choeur des Brigands de l'Opera: la Fiancée du Brigand. Op. 159. N°. 1. 12 ggr. (15 sgr.)

Schneider, F., Jagd-Ouverture für das Pfte. zu 4 Händen. Op. 69. N°. 2. 14 ggr. (17½ sgr.)

— — Dieselbe für Pfte allein. Op. 71. N°. 2. 8 ggr.

Succo, F. A., Sonate ponr le Pfte. Op. 1. 12 ggr.

Für Gesang mit Begleitung.

Kuhlau, F., Romanzen und Lieder von L. M. Fouqué mit Begleitung des Pfte. Op. 106. 1⅙ tlr.

Ries, Ferd., Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre aus der Oper: Die Räuberbraut. 1⅓ Thlr.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 13. März — № 11. — 1830.

Beurtheilungen.

Die Flibustier,

Oper in 3 Aufzügen

von

E. Gehe,

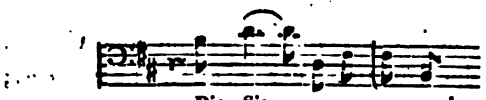
in Musik gesetzt von J. C. Lobe.

(Fortsetzung.)

Dies sind die Hauptelemente, welche nun weiter durch Wiederholung und Beziehung auf einander in klarer Ouvertürenform verarbeitet werden. Obgleich einzelne Anklänge an in der Folge erscheinende Melodien ihren verwandtschaftlichen Zusammenhang mit dem Ganzen beurkunden, so ist doch von eigentlicher Entlehnung bestimmter Motive, die, wohl oder übel verbunden, an diesen und jenen einzelnen Moment erinnern könne, aber kein bestimmtes, einheitvolles Bild zu geben vermögen, hier nicht die Rede. Diese Ouvertüre ist ein in sich abgeschlossenes Ganze, aber eine wahre Eröffnung dadurch, dass sie ein poetisches Tongemälde der Vorfabel in ihren Hauptbeziehungen auf die Handlung bildet. Und das scheint mir die natürlichste Aufgabe der Opernouvertüre zu sein. Das Ende derselben malt den wilden Jubel der von glücklicher Fahrt heimgekehrten Flibustier, und wenn der Vorhang aufgeflogen, sieht man sie zechend, spielend, schmausend am Meeresstrande gelagert im höchsten Grade bachantischer Lust. Gleich in ihrem ersten Chore:

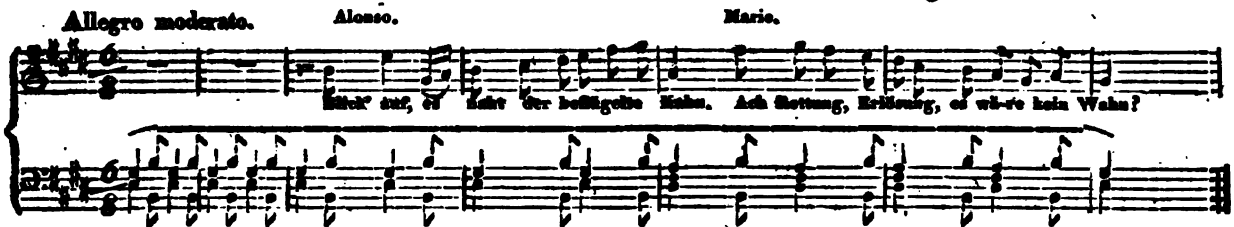
Die Siege genossen! ausgiesset, ihr Becher,
Die Ströme von Wollust auf glühende Zecher u. s. w.

giebt sich nun ein Hauptstreben des Komponisten kund, das nach objektiver Wahrheit. Tonart H-moll, Tempo und Taktart Allegro feroce, 9/8, die wie erzürnte Meereswogen bald hoch sich bäumenden, bald in die Tiefe sich stürzenden Sechszehntheilfiguren der Violinen, die wilden Rufe der Flibustier dazwischen:



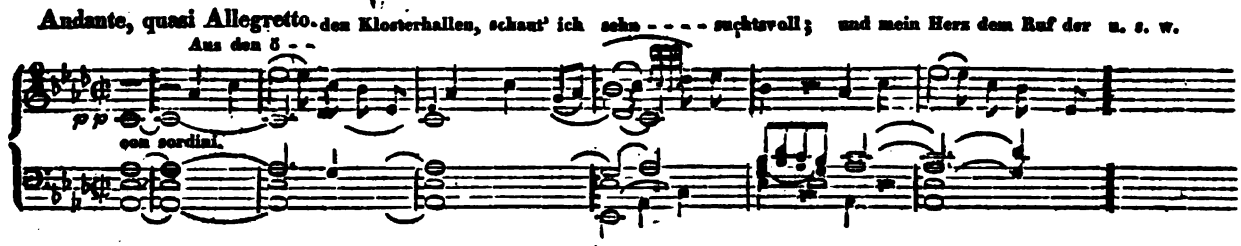
die Nachahmung dieser Figur in verschiedenen Instrumenten, die einzeln hereindonnernden Fortissimo's der Blas- und Blechinstrumente — alles dies zusammengenommen bildet ein treffendes und eigenthümliches Gemälde, nicht des Jubels im allgemeinen, sondern eines bestimmt und in erkennbarer Beziehung ausgesprochenen wüsten, wilden, taumelnden der Flibustier, der rauhen Söhne der rasenden Fluth, wie sie der Dichter selbst kurz und glücklich benennt hat. Auf gleich bestimmte Weise zeichnet die Musik die einzelnen Momente der an diesen Chor sich schliessenden Scene; die Angst der fliehenden Maria, die Gier der sie verfolgenden Flibustier, das hülfreiche Einschreiten Alonso's, so wie in dem Schluss-Satze der Introduktion die rohen und nicht ganz von Herzen gehenden Freundschafts-Versicherungen, womit die Flibustier, vor der Hoheit und entschlossenen Tapferkeit des Jünglings zurückweichend, diesem die schöne Beute überlassen. Bis hieher erschütterte, von dem zu Schildernden bedingt, das Orchester in grossentheils starken Massen des Hörers Ohr. In dem nun folgenden Duett zwischen Alonso und Maria (No. 2 E-moll, E-dur) dagegen, welches die schnell entstehende Neigung beider auszudrücken hat, wird ihm wohlthuende Erholung geboten. Wenige der sanftesten Blasinstrumente und das durchgängig con sordini gehaltene Saitenquartett sind die Tonmittel, mit welchen uns der Komponist die verschiednen Nüancen des musikalischen Zweigesprächs, alle steigernd in die Farbe der Liebe getaucht, zu zeichnen weiss. Dieses Duett

ist einer der ausgezeichnetsten der Oper und der ganzen Gattung, voll zarten, wahren und melodischen Ausdrucks. Recht bezeichnend und dem Ganzen den Anstrich der Eigenthümlichkeit verleihend ist die Ruderbewegung der Fagotts und Violoncells bei dem Erscheinen des rettenden Kahns und eben so lieblich als tief aufgefasst die darüber gebaute, an beide Liebende vertheilte Melodie, aus welcher uns neben dem eigentlichen Sinn der Worte auch noch die, nicht ausgesprochene, aber innerlich gefühlte Wehmuth über die nahe Trennung vernehmlich anweht.

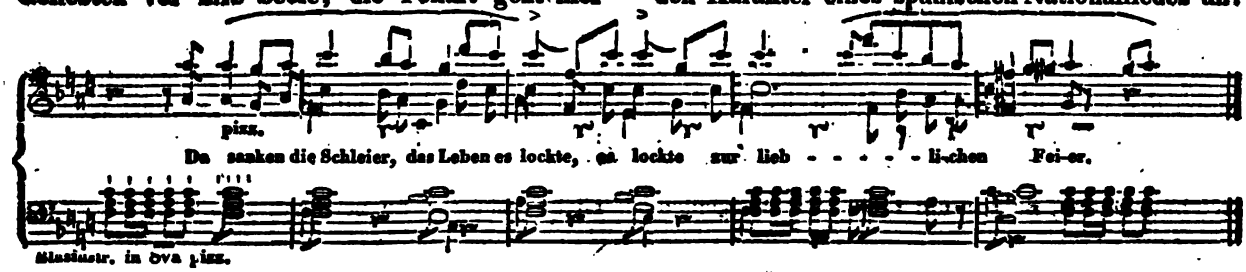


Dem Racheduett No. 3 (Morgan und Alonso) fehlt in der Dichtung der sichtbare Hebel; die Ursache und der Gegenstand, die es hervorruft, liegen uns noch zu fern, und das Publikum hat keinen Impuls, Theil an den Gefühlen der Singenden zu nehmen. Dies ist ein Fehler, der vielen Opernsituationen ähnlicher Art zum Vorwurf gemacht werden muss — der ihnen die vorbereitende Kraft auf die Musik nimmt und somit deren Wirkung, statt zu heben, beeinträchtigt. Das Duett im Don Juan, wo Donna Anna mit ihrem Bräutigam Rache athmet, wirkt darum so mächtig mit, weil der Gegenstand, welcher sie erzeugt, eben vor unsern Augen liegt. Hätte Anna ihrem Bräutigam das Ereigniss als längst vergangen erzählt, die Musik würde die volle Wirkung, welche sie jetzt hervorbringt, bei aller Kraft und Schönheit nicht machen. Dieser Mangel bei obigem Duett macht, dass man es als karakteristisch und ausdrucksvoll loben kann, aber bei ziemlicher Ruhe; es spricht mehr den begreifenden Verstand als das sympathetisch mitschlagende Herz an.

Dagegen zieht uns die nun folgende Arie der Maria (No. 4) sowohl durch ihren dichterischen Inhalt, als die originelle Auffassung und reizend-melodische Bildung desselben unwiderstehlich an. Maria nämlich ist mit einem Herzen voll heimlich-glühender Liebe gegen ihren jugendlichen Erretter am Hofe ihres Vaters angekommen, der sie aber steif und ceremoniös empfängt, jenem statt Dank Rache schwört und somit die ihr vielleicht jetzt erst klar gewordenen Wünsche einschüchtert. Niedergeschlagenheit ist die erste Stimmung, die sich in dem einleitenden kleinen Rezitative ausspricht; darauf wenden sich ihre Gedanken in die Vergangenheit, zu dem Aufenthalte im Kloster, und die Musik versetzt uns hier wirklich in die dumpfen, monotonen Mauern:



Die Gedankenreihe führt sie auf den Austritt aus demselben und damit tritt die Gestalt des Geliebten vor ihre Seele; die Tonart geht hier aus As-dur in F-dur über, das Tempo wird etwas lebhafter, die Melodie nimmt im Akkompagnement den Karakter eines spanischen Nationalliedes an:



Diese beiden Sätze verhalten sich zu einander wie Nebel auf einer blühenden Landschaft, der aber vor dem durchbrechenden Strahl der Sonne entweicht. Doch jetzt erwacht der Spanierin Selbstgefühl und der Gedanke an die Schranken, die Stolz und Sitte um sie ziehen. Ihr Verstand will das Bild des Geliebten verdrängen, aber das Gefühl widerspricht, und diesen Kampf zwischen Pflicht und Liebe, Kopf und Herz schildert das Tempo, As-dur, dieser wahrhaft ausgezeichneten, eben so schönen als karakteristischen Arie.

Nach einem kurzen von Flöte, Guitarre, Violine und Cello hinter der Scene ausgeführten melodiösen spanischen Tanze, No. 5 beginnt das erste Finale. Der Vicekönig stellt dem versammelten Hofe seine Tochter vor. Darauf erscheint Boa, der hinterlistige Indianer-Häuptling und meldet Alonso als den Hidalgo, der Briefe von der zu erwartenden spanischen Flotte bringt. Der Vicekönig gebietet Maria, dem Ueberbringer so froher Nachricht eine goldne Kette umzuhängen, und indem sie dies thun will, erkennen sich die Liebenden und schrecken zurück vor der feindlichen Stellung, in welcher sie sich wieder begegnen. Mit einem, früher schon gesungenen, Freudenchore der Anwesenden, zwischen welchem durch die Hauptpersonen ihre verschiedenen, theils Angst-, theils Rachegefühle aussprechen, schliesst dieser Akt. In diesem Finale nun scheint mir der Komponist den Dichter, der sehr wirksame Momente geschaffen hat, nicht erreicht zu haben, und die Musik steht bei weitem mit der vorhergehenden, weniger noch der nachfolgenden, auf gleicher Höhe. Man kann nicht sagen, dass es an Melodie fehle, an Ausdruck der Situation, aber doch befriedigt das Ganze nicht. Worum die Schuld eigentlich liegt, weiss ich fast nicht zu sagen. Zum Theil mag es an der Zerstückelung des Ganzen in zu viele kleine Sätze sein, indem der Komponist jede einzelne Beziehung ausdrücken wollte, zum Theil wohl auch, dass er sich mehr mit dem Verstande in die Situation gedacht, als mit dem Herzen hineingefühlt hat. Dasselbe fast gilt von dem Duette zwischen Alonso und Maria: „Dunkler Ritter sagt, o sagt," welches den zweiten Akt eröffnet, das nebenher noch an Spontini erinnert.

Wenn aber bis hieher die Musik zu sinken begann, so erhebt sie sich nun von Nummer zu Nummer. Den Anfang macht die folgende Arie Alonso's, No. 8. Er hat in der Heissgeliebten die Tochter des Mannes gefunden, der seinen Vater den Kerkern der Inquisition überliefert — dem er Rache geschworen, die auch bald ausbrechen wird, denn schon segelt Morgan mit seinen Flibustiern auf der genommenen spanischen Flotte zur Eroberung Panama's heran. Wilder Kampf zwischen Rache und Liebe spricht sich in dem Recitativ:

Wohin, wohin bin ich geführet!

aus. In schönere Zeiten auf Tortuga's waldumkränzten Höhen, wo Jagdlust sein Leben erheiterte, fällt sein wehmüthiger Blick. Hier gab der Dichter eine ähnliche Situation, wie „durch die Wälder, durch die Auen" im Freischütz, und auch der Komponist erinnert in der Form dieses Satzes an Weber, obgleich die Melodie keine Note von jener hat und unter die ausdrucksvollsten und lieblichsten der ganzen Oper gehört.

Vier Hörner, welche pp. die Melodie grösstentheils begleiten, so wie die Sordinen der Streich-Instrumente, bilden ein so leises, duftiges Gewebe darum, dass es wie fern, fern von Tortuga's Küste sehnsüchtig herübertönender Geisterruf längst entschwundner heiter-seeliger Stunden klingt. Aber bald schneidet der Gedanke an die fürchterliche Gegenwart in die Seele Alonso's; jetzt ertönen auch schon in der Ferne die Signalrufe der heranschwimmenden Rächer, und nun braust das Saitenquartett, an die Seeräuber erinnernd, fast in dem ganzen Schluss-Satze wieder wie tobende Meeresbrandung los, während Alonso dazwischen seine Angst über ihr Nahen ausspricht. Sehr bedeutend ist die zweimal erscheinende Stelle gehalten, wo er ausruft:

Vater, Vater, für dich alles,
Doch Maria fordre nicht.

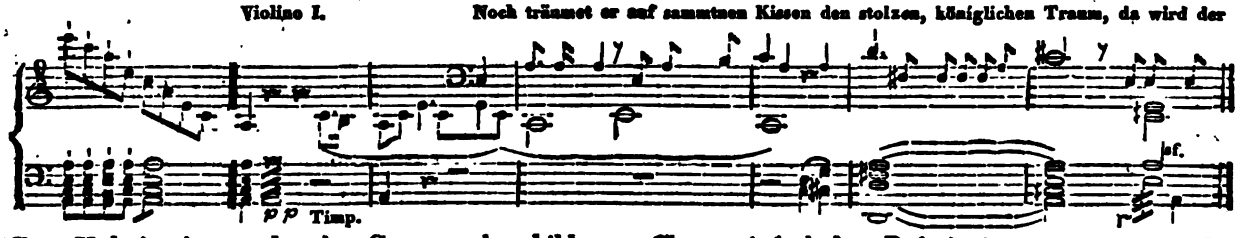
Die Modulation wendet sich aus A-moll nach C-dur, und die Pauke, die in der ganzen Arie schwieg, tritt mit einem Fortissimo angeschlagenen und Piano verhallenden Wirbel ein. Es ist als hörte Alonso die zürnende Stimme des gemordeten Vaters um Rache rufen. Diese Arie, von einem dramatischen Sänger gesungen, muss eine grossartige Wirkung haben.

Grossartiger noch erscheint mir die nun folgende Arie Morgans mit Chor (No. 9). Es ist Morgan. Die Schiffe der Seeräuber ziehen durch das stille Meer heran. Sie landen. Diese Schilderung eröffnet das Tonstück. Violoncells, Violen und Bässe beginnen ganz piano das ruhige Schaukeln des Schiffs zu zeichnen, aber auf eine Weise, dass wir das Grauen der Situation gleich dabei empfinden. Jetzt schreitet Morgan allein vor und beginnt:

Eiskalten Schauern ganz verfallen
Begrüss' ich dich, du blutgetränkter Boden u. s. w.

Man fühlt an dem, pp. anfangenden und steigernden Tremolo der Violinen und Violen und der immer stärker sich bäumenden und wiederkehrenden Figur der Bässe.

wie die Wuth in Morgans Brust kocht und sich mehr und mehr entzündet bei dem Gedanken an das, was ihm hier einst widerfuhr. Wilder, im schnellern Zeitmaasse, D-moll 4/4 bricht er los: Hier wirken gewaltig die wiederholten halben Fortissimo-Schlägen aller Blechinstrumente, als schüttle die Furie sichtbar ihr Schlangenhaupt, und die sich daran schliessenden, wie dumpfes Meeresbrausen klingenden auf- und niederwogenden Bassläufer. Ueberhaupt tritt hier und überall in dem Werke, wie schon bemerkt wurde, die Gabe des Komponisten hervor, das Individuum in Beziehung auf seine Sphäre, in welcher es sich bewegt, zu karakterisiren. Wo nur Morgan und seine Flibustier auftreten oder in der Schilderung andrer an sie erinnert wird, hört, ja sieht man fast in dem Akkompagnement in immer neuen, aber stets malerisch-anschaulichen Figuren das Element, dem jene rauhen Gestalten angehören. Wahrhaft poetisch und ergreifend ist die Stelle, wo Morgans düsterglühende Fantasie sich in die Nähe seines Feindes denkt.



Den Kulminationspunkt des Ganzen aber bildet der Schluss-Satz dieses gewaltigen Tonstücks, D-dur, Allegro feroce, wo Morgan und seine Flibustier duch wildes Anrufen sich gegenseitig zur höchsten Wuth entflammen und zum Sturm auf Panama abstürzen.

Die Romanze Maria's, No. 10 mit Harfen-Vorspiel- und Begleitung, zeichnet tiefe Schwermuth, und die einzelnen, ganz ohne Akkompagnement hingehauchten Klagelaute der Klarinette

sind originell und tief aus der Seele geholt, aber der Melodie fehlt der reine Fluss. Das Lied der Indianerin dagegen, No. 11 mit dem vom Chore wiederholten Refrain ist äusserst zart, einfach und ein Meisterstück seiner Gattung.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Konzert der Singakademie.

Berlin, den 11. März.

Die bisherigen Aufführungen der Singakademie hatten ein zu lebhaftes Interesse erweckt, als dass nicht der Wunsch allgemein geworden wäre, ihre Zahl vermehrt zu sehn. Diesem entsprach Herr Prof. Zelter durch die heutige Aufführung von

Mozarts Requiem und
Händels Psalm: „O preiset den Herrn mit Einem Munde."

Alles, besonders alle Sätze des Requiem, gelangen vortrefflich. Neben den Solosängern (Fräul. v. Schätzel Sopran, Mad. Thürschmidt Alt, Herrn M. Tenor, Herr Reichard (geschätztem Musiklehrer) Bass, verdient Herr Kammermusikus Belke für den herrlichen Vortrag des Posannensolos Auszeichnung. M.

(Schluss folgt.)

Berlin.

Konzert des Hrn. Kammermusikus Bagans.

Am 7. fand im Schauspielhause das Konzert des Herrn Bagans statt, eröffnet durch eine Symphonie von Ferdinand Ries, die vielleicht mehr angesprochen haben würde, wäre die Absicht des Tonsetzers gewesen, den Bedürfnissen des heutigen Publikums sich anzuschliessen und nicht sich selbst zu genügen. Beethovens Ouvertüre zum Prometheus erregte indess schon bei weitem mehr die verdiente Theilnahme — denn man hatte sie bereits oft genug gehört, um sie zu verstehen. Das Konzertino des Konzertgebers, wie auch die Variationen, welche auf Begehren wiederholt werden mussten, bekundeten die hohe Meisterschaft, die Rundung der Passagen und die Sanftheit des Tons flösten vor allen Dingen Bewunderung ein. Die Variationen der Gebrüder Griebel, besonders des ältern, der eben so ausgezeichnet in Konzerten sein Instrument (Oboe) die übrigen beherrschen lässt, als in Symphonien es unterzuordnen versteht, fanden ebenfalls den verdienten Beifall. Fräul. v. Schätzel sang auf vielfaches Begehr eine Arie aus „Figaro," um auch in diesem höhern Genre den Beifall des Publikums sich zu versichern, den sie unumschränkt besitzt. Herr Zschiesche dagegen trug mit aller dazu gehörigen Fertigkeit eine Arie von Rossini vor. Die Phantasie auf der Harfe, vorgetragen von Hrn. Delacour können wir als ein feines Desert betrachten, was nach einem kräftigen Mahle den Gaumen noch einmal ergötzt. — Bon.

Wien, im November.

(Schluss.)

Raimund lebt mit seinem Prinzipal in ewigem Hader und Zwiespalt; was er Gutes will, wird gewiss vereitelt. Ignaz Schuster und die Krones quittiren gleichfalls nach Ablauf ihrer Kontrakte; denn mag Domina Steinkeller tutta sola Komödie spielen. Letztgenannte ist nun einmal des Publikums Augapfel, obschon sie die Natur gar zu natürlich kopirt, und in der Decenz meist über die Schranken haut. Weil nun ihre Verehrer von dem baldigen Verluste zum grossen Leidwesen bereits unterrichtet sind, so füllt sich das Haus nur alsdann, wann sie beschäftigt ist; ausserdem gleicht es einer wüsten Steppe im steinigen Arabien. —

Es sei mir vergönnt, bei Aufzählung der erschienen Neuigkeiten, aus angebornem haushälterischen Temperamente, einiger Abbreviaturen mich bedienen zu dürfen; ein † nämlich mag todt, ohne Wiedererstehen, ein V — vegetiren, oder ein dürftiges Pflanzenleben bedeuten. Für das Gefallen seien die vier Buchstaben: Bene hinreichend. — Also:

1) „Panorama." Dramatisch-musikalisches Quodlibet †. 2) „Der Nebelgeist und der Brantweinbrenner." Komisches Zauberspiel von Therese Krones, Musik von Drechsler V. — 3) „Der Fasching unter der Donau." Potpourri V. 4) „Der Zitterschläger." Singspiel von Bergmann †. 5) „Die Radicalcur durch Erfahrung." Oper von Michèuz †. 6) „Die Jungfrauenburg." Volks-Mährchen †. 7) „Die Krähwinkler auf Reisen." Posse V. — 8) „Pierot als Grille." Pantomime von Rainoldi — bene. 9) „Die Marokkaner in Dummhausen." Posse mit Gesang †. 10) „Julerl, die Putzmacherin." Parodie der Vestalin, von Karl Meisl, Musik von Adolph Müller — bene. 11) „Urganda's Prüfung," oder „Der Wettstreit der Genien." Romantisches Gemälde von Meisl, Musik von Drechsler — V. 12) „Die Reise nach Venedig." Pantomime von Rainoldi — bene. 13) „Hypolit Wildfang." Zauberspiel von Eduard Linden, Musik von Adolph Müller — †. 14) Produktion eines quidam Jantsey und seiner Gesellschaft (sämmtlich Zrgeuner), bestehend in dem originellen Vortrag allerlei ungarischer National-Tanz-Melodien, mit allen ihren wunderlichen Rhythmen, Stricharten und Harmoniefolgen. Des Gegenstandes Neuheit reizt und bringt somit auch einigen Rrsource in die schwindsüchtige Kasse. —

Wenn von der Josephstädter-Bühne die Rede ist, so kann man nicht füglich sagen: Das Beste kommt zuletzt! — Immer noch schwebt sie, wie an einem Haar, zwischen Sein und Nicht-Sein. Der weiland Direktor Fischer ist degradirt, wegen Insolvenz; die armen Schelme administriren sich nun selbst untereinander und theilen brüderlich, was das Schicksal beschert; die Dauer einer solchen Oligarchie mögen die Götter bestimmen. Gegeben wird allerdings vielerlei; doch wie? Es mangelt nichts, als Geld, etwas anständig herzustellen, Lust, bei Noth und

Mangel, die Rollen zu lernen, und Spieler, die mindestens einiges, wenn gleich nichts Ausgezeichnetes zu leisten vermögen. Unter dem Wuste von Darstellungen sollen nur jene namhaft gemacht werden, welche zum wenigsten in Einzelheiten nicht ganz verdammlich sich zeigten, obschon die Mehrzahl derselben den Satyr gleichsam herausfoderten, schonungslos die Geissel zu schwingen, muthiger noch seine Hörner zu gebrauchen, und zur Zielscheibe seiner sarkastischen Witz-Pfeile zu wählen, wenn nicht andrerseits Kommiseration sich in's Mittel schlüge und die Zügel lähmte. —

A) „Die Stumme von Portici.“ Nicht viel mehr, denn ein Torso. — B) „Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen.“ Zauberspiel von Nestroy. — Mitunter gar zu trivial. — C) „Die Waldkönigin,“ von Told, Musik von Riotte. Nicht ohne Werth, auch erträglich dargestellt. — D) „Die Schlacht auf der Fraueninsel.“ Posse und damit basta. — E) „Prinz Nachtigall.“ Zauberspiel. Fiascone. — F) „Die Schwabenwanderung.“ Burleske mit Musik von Ignatz Schuster. — Aus der Leopoldstadt bekannt. — G) „Der Alpenkönig und der Menschenfeind.“ Pantomime mit Dialog und Gesang. — Ein temporärer Nothhelfer. — H) „Der Beobachter und der Sammler.“ Potpourri mit manchem nicht uninteressantem Artikel. — I) „Staberls Besserung.“ Feen-Posse von Meisl. — Transeat! — K) „Mann, Frau und Kind.“ Zauberspiel von Nestroy, Musik von Roser. — Die Idee besser als die Ausführung. L) „Das Faustrecht in Thüringen,“ drei Theile. Tempi passati. M) „Theatralisches Bilderbuch.“ Quodlibet. — N) „Feuer, Wasser, Luft und Erde.“ Feen-Oper von Gleich, Musik von Reuling, einem jungen Tonküdstler aus Darmstadt, der bereits einige Jahre sich hier aufhält und manche schöne Gabe in diesem Erstlinge an eine unwürdige Geliebte verschleuderte. — O) „Kein Titel.“ Potpourri, worin einige duftende Blümchen entblühten. — P) „Der Zauberpallast.“ Pantomime. Eine Art von Guckkasten mit schon oft gesehenen Vorstellungen. — Q) „Der delikate Tyrann“ oder „Der fünfjährige, tapfre Stummerl“ oder „Die verwechselten Bouteillen.“ Parodie von Meisl, Musik von Roser. — Variation des Thema's: „Roderich und Kunigunde.“ R) „Das graue Männchen.“ Zauber-Pantomime nach Horschelt von Occioni, Musik von Reuling. Wurde öfters wiederholt. — S) „Leonore,“ Drama von Holtey. Für diesen Platz, so wie für die Produzenten, allzu ernster Natur. — T) „Adam Bünkerl,“ lokale Posse von Gleich, Musik von Roser. U) „Das Pfeffer-Rösel.“ Parodirendes Scherzspiel mit Gesang, Tanz und Tableaux, von Told, Musik von Auber, Gläser, Platzer und Reuling. Der Thermometerstand verheisst gutes Wetter.

Im Kärnthnerthor-Theater liessen sich nachstehende Konzertisten hören:

1) Auf dem Pianoforte: Madame Benesch (indifferent), Fräulein Belleville (meisterhaft), der neunjährige Knabe Tausig, aus Prag (Treibhausgewächs), Dem. Perthaler (ausgezeichnet brav), Dem. Eder (schönes Talent), Herr Chopin, aus Warschau (ein Matador, auch als origineller Komponist respektabel), Herr Habern, aus Prag (grosse Finger-Geläufigkeit, dabei doch nicht das Wahre). 2) Auf der Violine; Hr. Helmesberger, Leppen, Schorsch und Johannis, alle vier treffliche Orchester-Mitglieder. — Hr. Pechatschek, grossherzogl. Badenscher Konzertmeister (Unter den lebenden Virtuosen seines Instrumentes oben an). Herr Joseph Khayll, des wackern Jansa bester Zögling. — 3) Auf dem Horn: die Gebrüder Lewy, Künstler di prima sorte. — 4) Auf dem Fagott: Herr Hürth und Neunkirchner von der Stuttgarter Hofkapelle. — 5) Auf der Flöte: Herr Wehle. 6) Auf der Klarinette: Herr Klein, beide Orchester-Mitglieder. — 7) Im Gesange: Dem. Veltheim. Muss hier mit grösster Auszeichnung genannt werden. Stimme, Methode, Vortrag, Geschmack und Bildung weisen ihr unbedingt den ersten Rang an. — Signora Bourgois-Schiroli, welche verschiedne Scenen im Kostüm zur allgemeinen Zufriedenheit ausführte. — Hr. Dworzak, Bassist aus Brünn, mittelgut. — Extra-Konzerte veranstalteten: die Fräuleins Holle und Wismer, die Herren Stöber und Klingenstein, Pianisten, Hindle, Kontrabass, Herbst, Horn, Benesch, Violine, Weidinger, Trompeter, Korn, Sänger, Dont und Werkal, Violoncell, Winterle: Klarinette und Pianoforte, Schwarzböck: Chordirektor, Glögll, Archivar des Musik-Vereins, das Blinden-Institut, die Schauspieler Artour und Hasenhut, endlich der pensionirte Opern-Regisseur Meier, welcher durch die getroffene Wahl seinen noch aus dem goldnen Zeitalter anerkannten Kunstsinn neuerdings bethätigte. Er gab nämlich als Hauptstück eine grosse Lytanei von Cherubini, wovon der Fürst Esterhazy allein die Original-Partitur besitzt, im einfach würdigen Kirchenstyl komponirt, mit dem reizendsten Instrumenten-Spiel ausgeschmückt, — ein wahrhaft harmonisches Schatzkästlein! Aber auch die Umgebungen reihten sich ebenbürtig diesem Meisterwerke an. Es waren: Mozarts unerreichbare Fantasie in F-moll, vom Kapellmeister Ritter von Seyfried für das volle Orchester eingerichter; das himmlische Andante aus Beethovens siebenter Symphonie und ein grossartiger Chor aus dem Oratorium: „die letzten Dinge,“ von Spohr. Die Zöglinge des Konservatoriums führten bei der diesjährigen Prüfunfung Koncertant-Ouvertüre von Umlauff, Vokal-Chöre von Gyrowetz und Schubert und Hummels

Missa in Es auf und lieferten dadurch den schönsten Beweis ihrer eifrigen Verwendung. —

Der Kirchen-Musik-Verein am Schottenfelde brachte in der gewöhnlichen grossen Akademie nebst mehrern Solo-Sätzen für Violine, Flöte und Pianoforte noch folgende Tonwerke zu Gehör: 1) Symphonie von Krommer in Es. 2) Ouvertüre und Kantatine: „Preis der Tonkunst," von Aloys Weis, dem Sohne. 3) Halleluja, von Seyfried. 4) Zwei Chöre aus Haydns Oratorien. —

Auch der Kirchenverein zu Sanct-Anna hielt in dem majestätischen Saale des fürstlich Lobkowitz'schen Pallastes seine erste öffentliche Prüfung. Sowohl die Sing- als Orchester-Parte, mit Ausnahme der Rohr- und Blech-Instrumente waren mit Schülern besetzt; zwei derselben entwickelten ein vielversprechendes Talent durch den sichern, ruhig besonnenen Vortrag eines Mayseder'schen Violin-Rondo's und des Hummel'schen Pianoforte-Konzert in G-dur. Ausser einem Vokal-Chor: „An die Religion," von Salieri und dem Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" wurde vollstimmig produzirt: 1) Ouvertüre aus Moses; 2) Gloria u. Credo in C; 3) Hymnus: Domine! judicium tuum Imperatori da! sämmtlich Kompositionen von Ritter von Seyfried. —

Die neueste Erscheinung im Fache der religiösen Musik war eine hinterlasse Messe von Franz Schubert, welche der Bruder des verstorbnen Tonsetzers bereits zweimal zur Publizität brachte. Wenn gleich selbst die Ausführung schon nicht zu den gelungenen gezählt werden darf, so möchte auch bei höchster Vollendung schwerlich ein bleibender Eindruck zu erzielen sein. Scheint es doch beinahe, als habe der verklärte Meister bei der Konzeption bereits den Tod im Kopf und Herzen getragen, so ängstlich gepresst ist sein Odemzug, so finster, verschlossen, freudenlos der aufgedrückte Farbenton, dass man fast immer nur eine Wehklage für Abgeschiedne zu vernehmen wähnt. Ob nicht vielleicht gar der heimgegangene Sänger, der als Lieder-Komponist wahrhaft kolossal dasteht, sich hier in eine, seiner Eigenthümlichkeit widerstrebende Sphäre verirrte, mag so lange unentschieden bleiben, bis mehrere seiner grössern Instrumental-Werke bekannt geworden, dergleichen noch eine bedeutende Anzahl in seinem Nachlass sich vorfinden soll. —

Für den Bedarf der Kammer-Musik hat die Mechetti'sche Handlung einen schätzbaren Beitrag geliefert, nämlich ein Streich-Quartett aus der Feder eines jungen Tonsetzers, Franz Limmer, welchen zu den bessern gehört, was wir in dieser reich dotirten Gattung besitzen, und eine solche Summe intensiven Werthes enthält, dass man unschlüssig wird, ob mehr zu bewundern der Reichthum edler, klarer, fliessender Ideen, natürlich schön verzweigt, oder der beispiellose Fleiss in derselben kunstvollen Bearbeitung. Die gefällige Ausstattung bringt dem Verfasser Ehre und Dank. —

Homo proponit, Deus disponit! — Wer hätte gedacht, das heutige Referat mit einer so traurigen Nachricht schliessen zu müssen! — Die ausübende Tonkunst und besonders die Musik-Gesellschaft des österreichischen Kaiserstaates zusammt dem Augustiner-Kirchenchor hat einen grossen Verlust erlitten; ja, deren bedeutendste Stütze ist eingesunken. Der k. k. Hofkammer-Registratur's-Direktions-Adjunkt Ferdinand Piringer ging hinüber ins bessere Leben, nachdem ein monatlanges, unbeschreiblich schmerzhaftes Krankenlager die Erlösung selbst seinen trostlosen Freunden wünschenswerth machen musste. Wenige, so wie er, waren der heiligen Kunst aus voller Seele, mit reiner Liebe, ergeben. Ihr weihte er alle seine Musse- und Erholungsstunden, welche angestrengte Berufsgeschäfte ihm ohnehin nur im spärlichen Maasse zuzählten. Ein kräftiger, umsichtiger Violin-Direktor, so wie geschmackvoller Quartett-Spieler war er überall willkommen, wo sein Feuereifer entschieden mit einwirkte; ihm verschulden Wiens zahlreiche Kunstfreunde die herrlichsten Kirchen-Produktionen, und die, für so manche Erbärmlichkeiten des Zeitgeschmacks überreich entschädigenden Concerts spirituels, welche ein Depot der Klassicität genannt zu werden verdienten. Mit der liberalsten Humanität unterstützte er fremde und einheimische Tonkünstler, ordnete ihre Konzerte, warb Theilnehmer in seiner ausgebreiteten Bekanntschaft und blieb selbst nie unthätig dabei.

Gewiss würde der Dilettantismus, in seiner gewöhnlichen Halbheit und oft schädlichen Nachwirkung, nimmer zu solchen Misskredit herabgesunken sein, wären stets Männer, wie der Entschlafene an der Spitze gestanden. Er ist leider! nicht mehr; doch die Erinnerung dessen, was es vollbrachte, wird lange noch fortleben. Sit illi terra levis!

Notizen.

(Die Harfenlyra, eine neue Guitarre.) Dies neue Instrument, das seine Entstehung dem Erfindungsgeiste des Professor J. F. Salomon verdankt, hat kürzlich in London viel Aufsehn gemacht und wird im Dezember-Hefte des Harmonikons seiner eigenthümlichen Beschaffenheit nach karakterisirt. Man hatte bisher mannigfache Versuche gemacht, die Guitarre von dem niedrigen Rang, den sie unter den musikalischen Instrumenten behauptet, zu erheben, und ihre bisherige Konstruktion zu verbessern, aber ohne sonderlichen Erfolg. Vor ungefähr 25 Jahren veränderte man ihre ursprüngliche Form in die

der alten Lyra, wodurch sie nur einen noch weniger umfangreichen Ton erhielt, so dass man diesen fruchtlosen Wechsel bald aufgab, und mit Hinzufügung einer Saite wieder zu ihrer alten Konstruktion zurückkehrte. Der Versuch, welchen jetzt Herr Salomon in dieser Weise mit der ursprünglichen Guitarre angestellt hat, scheint mehr erreicht zu haben. In seiner Harfenlyra ist sie durchaus umgeformt, ohne dadurch äusserlich bedeutend vergrössert zu sein, aber der Ton hat um das Zehnfache an Umfang gewonnen, und die Mittel, die sie jetzt für das Spiel gewährt, stehen nicht im Vergleich mit ihrer frühern Form. Folgendes sind die näheren Details ihres Baues: Die Harfenlyra ist mit 21 Saiten versehen, die in drei Abtheilungen (necks) getheilt sind. Die mittlere Abtheilung besteht aus 6 Saiten, wie die gewöhnliche Guitarre, die auch auf dieselbe Weise arrangirt sind. Jede gewöhnliche Guitarrenmusik kann auf dieser Abtheilung gespielt werden und zwar mit dem Vortheil eines stärkern Tons und eines harmonischern Effekts. Die linke Abtheilung (am Vordertheil des Instruments) führt den Namen die chromatische und besteht aus 7 Saiten von Seide, die mit Silberschnur umflochten sind. Die rechte Abtheilung, welcher der Erfinder den Namen der diatonischen gegeben, hat acht Darmsaiten. Die Macht dieses Instruments, sein Reichthum an Tönen und seine Fähigkeit dieselben zu variiren, sind so gross, dass es kaum möglich ist, die Gränzen der Wirkung, welche es haben kann, zu bestimmen. Die Herren Sor und Carcassi, welche dies neue Instrument geprüft haben, sind von seiner Trefflichkeit überzeugt und gehen damit um, Musik für dasselbe zu komponiren. — Mit geringer Mühe kann jeder, welcher die Guitarre spielt, auch den Gebrauch der beiden hinzugefügten Abtheilungen lernen. Der Erfinder hat auch eine eine eigenthümliche Unterrichtsmethode für sein Instrument ersonnen, die er nächstens publiziren wird. —

Anzeige.

Herrn C. F. Müller's dargebotene Kompositionen.

Herr C. F. Müller ist einer von den Tonkünstlern, die sich durch mancherlei äussere Schwierigkeiten und Bedrängnisse von der graden Bahn zu einem sichern und hochgesteckten Ziele öfters abgedrängt sehen, welche manchem nicht eben geistig mehr Begabten offen und eben vorliegt. Es ist ihm bis jetzt nicht vergönnt gewesen, seine Kraft zu Einer, eines Künstlerlebens ganz würdigen Aufgabe, oder zur vollkommnen Ausbildung für eine solche zusammenzufassen. Um für den Unterhalt einer zahlreichen Familie zu sorgen, hat er eilen müssen, eine Reihe Kompositionen hervortreten zu lassen, deren nächste Bestimmung gewesen, Beifall, Theilnahme und Unterstützung vom Publikum zu gewinnen.

Diesen Zweck scheint er keineswegs verfehlt zu haben. Eines seiner Werke (ich weiss nicht einmal, ob sein letztes) ist als das sechs und funfzigste erschienen, und lässt vermuthen, dass die frühern sich ein Publikum erworben haben. Oefters haben auch die öffentlichen Blätter Belohnungen verkündet, die ihm von hohen Gönnern ertheilt worden sind.

Jetzt werden seine mannigfaltigen Beschäftigungen als Komponist, Schriftsteller und Lehrer durch einen argen Unfall gestört; er hat den Arm gebrochen. Um den mehrwöchentlichen Ausfall in seinen Einkünften und den Unterhalt seiner Familie za decken, bietet er dem Publikum Kompositionen an. Es liegen mir

1. Souvenir de Salzbrunn et Warmbrunn (zwei Gesänge),
2. Boutons (verschiedne Gesangstücke),
3. A la turque, Rondeau brillant, vierhändig,
4. Originalmärsche, ebenfalls vierhändig,

vor, die in ihrer anspruchlosen Gefälligkeit gewiss manchem Dilettanten Unterhaltung gewähren können und sämmtlich sehr geschmackvoll herausgegeben sind. Das lithographische Institut von Sachse in Berlin empfiehlt sich ebenfalls damit. In der That haben diese Tonstücke eben so viel Annehmlichkeit, wie die meisten französischen und italienischen, die jetzt in Umlauf gesetzt werden.

Möchten sie doch Käufer finden! Damit man nicht eine tiefere Tendenz zu scrupulös suche, sondern sie gleich ohne weiteres scharmant finde, muss ich bemerken, dass Herr Müller aus Paris oder Japan ist und sich nur desswegen „Komponist in Berlin" nennt, um der kunstgebildetsten Stadt damit zu huldigen.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 20. März — № 12. — 1830.

Beurtheilungen.

Die Flibustier, Oper in 3 Aufzügen von E. Gehe, in Musik gesetzt von J. C. Lobe.

(Schluss.)

Das Theater verwandelt sich in den Marktplatz Panama's. Maria erhält die Kunde von dem beginnenden Kampfe, und in diesem Kampfe stehen ihr Vater und ihr Geliebter sich feindlich gegenüber. Wer auch siege, ihr ist es gleich schrecklich. Doch sollte die Kindespflicht der Liebe nachstehen, und dieser Kampf der Gefühle ist der Inhalt des jetzt beginnenden Ensembles, No. 12, in welchem die Musik den in der Ferne hörbaren, aber immer näher rückenden Sturm in einem einzigen, wahrhaft grossartig steigernden Crescendo, worin auch die flüchtenden Frauen ihre Jammerklagen mischen, ausdrückt. In dem folgenden Recitative stürzt der besiegte Vicekönig auf das Theater, wird von den, in spanische Uniformen gekleideten und von Boa ihm heuchlerisch als Hülfstruppen zugeführten Flibustiern gefesselt, worauf der Sieger Morgan erscheint. Er giebt sich Don Gusman als der Vertriebne und Bruder des Gemordeten zu erkennen und hiermit beginnt das zweite Finale, No. 13.

In dem ersten Satze desselben, Allegro marcato, Es-dur, 4/4, labt sich Morgan in Hohn und unterdrückter Wuth an dem Anblicke und Besitze seines Todfeindes, während dieser ihm kalte Ruhe und Verachtung entgegensetzt und dadurch jenen und seine Flibustier zur höchsten Wuth aufreizt. Dies ist in der Musik trefflich, in klarer Form und zum Theil sogar melodisch ausgedrückt. Furchtbar wirkt die von den Flibustiern in dem folgenden Tempo, Allegro feroce, C-moll, 6/8, unisono hervorgedonnerte Frage an Morgan:

Seeräuberkönig, sprich,
Soll er gewippt am Baum
Büssen der Freiheit Traum?

Der, von Maria fest umschlungene Vater soll zur Marterbank abgeführt werden, da erscheint Alonso an der Spitze der Bukanier und ruft ein gebieterisches Halt! In einem stolzen, aber gefühlvollen Larghetto maestoso wendet er sich zuerst an den Vicekönig, giebt sich als den Sohn des Gemordeten zu erkennen, verspricht ihm aber um der geliebten Tochter willen, Verzeihung und Schutz; dann bittet er in der zweiten Hälfte des Satzes Morgan um Nachsicht für jenen. Dieses Stück ist eins der ausdruckvollsten und gesangreichsten der Oper, doch hie und da wünschte ich die Begleitung etwas einfacher. Hieran reihet sich der Schluss-Satz des Finales, ein wüthender Donnersturm der verschiedenartigsten Gefühle aller Anwesenden, worin der Komponist ein Feuer und eine so hinreissende Kraft entwickelt hat, dass, wenn man dieses Finale oder Morgans Arie gegen die sanftern Partien der Maria, z. B. ihrer Arie, des Liedes der Indianerinnen hält, man sagen muss, dass Lobe in vollem Maasse alle Mittel besitzt, die zum Opernkomponisten gehören, und in der Handhabung derselben bereits eine Sicherheit und Gewandtheit bewiesen hat, die in der Folge ganz Ausgezeichnetes von ihm erwarten lassen.

Der dritte Akt öffnet uns eine neue Welt, die der Indianer, und gab dem Komponisten vorzugsweise Gelegenheit, das Talent für originell-phantastische Erfindung und Karakteristik zu entwickeln. Er ist überhaupt der schönste und vollendetste, und auch hinsichtlich der Dichtung recht mannigfaltig und interessant. Gleich der Entreakt (No. 14, ein, nur anders instrumentirter, nachher erscheinender Chor der Indianer) eben so

originell als das Nachfolgende deutlich vorbereitend, führt uns in eine ganz neue Region. Die durchgängig pianissimo zitternde, unheimliche Erwartung malende Bewegung des Saitenquartetts, das lauschende Auftauchen der einzelnen Blasinstrumente, das einigemal wiederholte Aufschrecken des ganzen Orchesters dazwischen, deuten schon jetzt die im Verlaufe des Akts erscheinende Situation sehr treffend an, und ich rechne dieses kleine Stück zu den karakteristisch-schönsten und originellsten der neuern Zeit.

Ganz dasselbe gilt von der bald darauf folgenden Arie Boa's in Fis-moll, 2/4, deren wildphantastischer Geist sich in durchaus neuer Art und Weise, mit eigenthümlichen Figuren und Wendungen ausspricht. Nebenher bemerkt man noch eine das Ganze zur höchsten Einheit führende thematische Haltung *).

In dem folgenden Terzett im Kerker zwischen Maria, ihrem Vater und Boa (No. 15) und der sich daran schliessenden, höchst leidenschaftlichen Arie Maria's treten wieder neben einigen sich durch den ersten Theil des Ganzen hinziehenden sanft schwärmerischen Motiven mehrere höchst treffende und interessante Züge hervor, worunter z. B. die klagend bittende Stelle des Fagotts bei den Worten: „sich der Blick der Jungfrau wendet," das ganze 6/8 Tempo, wo Boa, mit neuer aber falscher Hoffnung tröstend, durch einen unterirdischen Gang erscheint, dann vorzüglich die Stelle Maria's im letzten Tempo: „ob der Fuss zurück mir bebet und die Hölle stumm mit Schauern mich umschwebet" gehören.

Nach diesem Terzett kommt eine Arie Alonso's (No. 16), C-dur, die zu den ausdrucksvollsten, melodiösesten und zugleich für den Sänger dankbarsten ihrer Gattung gezählt werden muss. Tiefe, aber hoffnungslose Sehnsucht nach der Geliebten ist der Inhalt der ersten Hälfte derselben, worin besonders die Worte: „Und es reden Bäume, Wellen, Erd' und Himmel nur von ihr" sehr lieblich ausgedrückt sind. Im zweiten, in raschern Tempo forteilenden Theile erhebt sich Alonso und will den Tod der Ehren auf dem Felde des Kampfes suchen. Durch das heroische Aufstreben des Jünglings klingt aber immer die zärtliche Sehnsucht durch.

Für den Kulminationspunkt des ganzen Werkes erkläre ich aber unbedingt das nun eintretende letzte Finale. Es beginnt mit einem Chore der Indianer und Indianerinnen, welche in dem Thale Mora, hinter Felsen lauschend, ihre Opfer, Don Gusman, Maria und Morgan erwarten, die Boa ihnen zuzuführen versprochen. Ueber die Musik und den Karakter sprach ich schon beim Entreakt, denn die ist es wieder. Bei dem Erscheinen Morgans, der zuerst kommt, verschwinden alle hinter die Felsen, und dieser spricht in einem düstern, die Mitte zwischen Arie und Recitativ haltenden musikalischen Monologe, voll bedeutsam-kräftigen Ausdrucks, E-moll, 4/4 seine Gedanken und Plane für die Zukunft aus, doch so, dass man glauben muss, das Schicksal, das ihn erwartet, dränge sich schon ahnend und unbewusst in seine Seele. Dieser kleine Satz ist für den Kenner einer der werthvollsten. Morgan hört Tritte in der Ferne und verbirgt sich, worauf Boa mit Gusman und Maria erscheint. Auf die Frage der letztern, ob die See und das Schiff, auf dem er sie vor den Flibustiern zu retten versprochen hat, nahe sei, schlüpft er mit den Worten: „wir sind zur Stelle!" hinter die Felsen, und Morgan tritt hervor. Die Figur, welche jetzt von den Violinen angeschlagen wird und die aufsteigende Gier nach Rache in Morgans Gemüthe schildern soll, erinnert aber sehr deutlich an Cherubini. Während Morgan glaubt, er könne nun endlich seine Rache an dem Vicekönig befriedigen, erscheint Boa auf einem Felsen und jene sehen sich von allen Seiten von den Indianern eingeschlossen. Von wahrhaft grossartiger Wirkung ist der Moment, wenn Boa ausruft:

Und beiden Feinden feindlich nah,
In Waffenmacht steht Boa da;
Mit ihm der Zorn von India!

Indem er jetzt in wilder Lust seine Indianer, die die Getäuschten umringen und fesseln, zur Rachelust anreizt:

*) Der Komponist hatte dieses Stück zuerst als Lied behandelt, und so ist es in der Leipziger musikalischen Zeitung als Beilage erschienen. Mir aber scheint die zweite Behandlung als Arie besser und auch für den Sänger durch die eingewebten Melismen dankbarer.

Herab auf sie, die uns verfallen!
Es sollen Berg und Thal und Wald
Von unsern Todtenliedern schallen.

fällt sein Gesang und das Orchester in seine erste Arie aus Fis-moll, was einen wahrhaft ergreifenden Effekt hervorbringt. Don Gusman wird an einen mit Reissbündeln umlegten Pfahl gebunden, wo er verbrannt werden soll, Morgan aber zu demselben Qualentode ausser der Bühne abgeführt. Immer wilder steigernd geht jetzt Chor und Orchester in E-dur, 6/8 über: „Auf nun in Tänzen lasset die Fackeln, die blutrothen, glänzen!" Da hört man einen Schrei hinter der Scene, ein Indianer meldet wüthend und athemlos, dass Morgan sich in das eigne Schwert gestürzt habe. „Ein Opfer entronnen, gestört des Festes Wonnen" heulen die Indianer auf, und wieder in Boa's Melodie rast der Chor unisono los: „Mit doppelten Qualen bezahlen sollst Du." Darauf geht die Musik wieder in E-dur und das 6/8 Takt-Tempo über. Indem nun ihre Wuth auf's Höchste gesteigert ist, sie Don Gussman wie rasend umtanzt haben, die Flamme ihn schon verzehrend anleckt, sie ihn noch mit Lanzen durchbohren wollen, hört man in der Ferne Hörner. Alonso mit seinen Bukaniern ist's, der rettend herbeieilt, die Indianer verjagt und Don Gusman und Maria befreit. — Eine Generalpause tritt ein, in welcher sich die Liebenden und der Gerettete stumm gegenüber stehen, während der Hörer, auf's höchste durch den vorigen wilden Spuck erregt, sich sammeln und erholen kann. Klarinetten und Fagotts beginnen in Terzen sanft herabzusteigen, als athme die Brust frei und wonnig. Don Gusman will den edlen Feind an seine Brust drücken, doch dieser tritt kalt und stolz zurück und will nun auf ewig scheiden. Aber Gusman, dessen Herz von dieser Stunde Schmerz erweicht ist, bittet in einer sanft rührenden beschwichtigenden Melodie um Frieden und bietet ihm selbst der Tochter Hand zur Sühne. Da neigt sich Alonso's Herz versöhnt dem Feinde zu und mit der lieblichen spanisch-nationalen Melodie aus Maria's erster Arie schliesst beruhigend die Oper.

Ziehen wir nun aus dem, was Lobe in diesem Werke gewollt und zum bei weitem grössten Theile erreicht hat, ein Resultat, so ergiebt sich, dass er alle Mittel besitzt, um bei fortgesetztem Fleisse und derjenigen Zugabe fördernder Verhältnisse und Umstände, welche auch dem glücklichsten Talent nöthig sind, wenn es zur vollen Reife gelangen soll, ein ausgezeichneter dramatischer Tondichter zu werden. Denn neben einer reichen Fantasie, seltner Originalität, und einem universellen Empfindungsvermögen zeigt er zugleich viel Verstand in Anwendung jener Gaben zu bestimmtem dramatischen Zweck, und aus solcher harmonischer Vereinigung nur können wahre Kunstwerke hervorgehen. 22.

Berichte.

Möser's Akademien.

Berlin, den 17. März.

Nach zwei Quartettversammlungen, in denen das delikate und wohl in einandergreifende Quartettspiel der Herren Möser, Ganz, Lenss und Kelz die Freunde dieser feinen Kompositionsgattung erfreut hatte, wurden heut wieder Orchester-Kompositionen aufgeführt, und zwar:

1. eine Symphonie aus Es-dur von L. Spohr,
2. die Ouvertüre zum „Vampyr" von Lindpaintner,
3. die B-dur-Symphonie von Beethoven,

letztere auf lebhaftes und allgemeines Verlangen der Kunstfreunde zum zweiten Mal in diesem Winter.

Das erste dieser Tonstücke zeugte von Spohrs bedeutendem Talent und grosser Kunstbildung, wie alle Kompositionen dieses würdigen und so vielseitig verdienten Künstlers. Es war sogar erfreulicher, wie manche andre seiner Kompositionen; denn bei gleichem Kunstreichthum und Kunstgeschick erhielt es sich weit freier von jener Monotonie der weichen Sehnsucht und Klage, die man aus den meisten Tonsätzen Spohrs vernimmt, und die seiner Vollendung als Dramatiker bisher am hinderlichsten zu sein scheinen. Noch viel mehr als durch andre Werke wird man bei dem Anhören dieser Symphonie an hundert Stellen zu dem Glauben geführt, dass es nur Eines kräftigen Wollens von Spohr bedürfe, um ihm einen noch höhern Stand zu

erwerben, als er jetzt würdig behauptet. Nur die ganze, alles hingebende Liebe für irgend Einen Gegenstand seiner Tondichtung fehlt ihm, eine Liebe, in der man sich selbst und seine individuellen Neigungen und Wünsche und Launen dahingiebt; die Aesthetiker nannten es: objektiv werden, haben's aber nie selbst empfunden und geübt. Wo diese Liebe fehlt, sind die neuesten und eigensten und schönsten — Gedanken nur Redensarten, die man allenfalls bewundern kann, ohne dass sie uns entzünden. Möchte doch dem trefflichen Tonmeister endlich ein solcher Gegenstand gegeben werden, der ihn sich selbst entführte!

Die Ouvertüre von Lindpaintner bekundete wieder das grosse Talent dieses originellen Komponisten besonders durch geistreiche und tief empfundene Züge in der Instrumentation. Näher wird sie nur im Zusammenhang mit der in Berlin unbekannten Oper verstanden und gewürdigt werden können.

Die beethovensche Symphonie war nur ein wiederholtes Zeugniss von der Erfüllung höchster Künstlerpflicht. Sie ist eines von den Werken des unsterblichen Tondichters, die in gleiche Sphäre mit Mozarts, Spohrs und Andrer Symphonien gehören, in denen sich der Künstler noch nicht zu einem höhern Bewusstsein, zu einer bestimmten Idee erhoben hat. Unbedingt muss man seiner C-moll-, A-dur-, Es-dur-, F-dur-, D-moll-Symphonie eine höhere Bedeutung zuerkennen, liess auch eine derselben Einzelnes zu wünschen, was die B-dur-Symphonie schöner erfüllt. Aber jeder fühlt: was einmal den Dichter zu seinem Werke heranrief, hat ihn ganz erfüllt; mit Liebe hat er sich dem ganz geweiht; und diese treue Liebe giebt ihm in jedem Moment das Gehörige, bewahrt ihn vor jeder fremden Zumischung, vor jeder rohen Willkühr. Seine Schmeichelworte beschwichtigen und beseeligen uns, wenn es eben an der Zeit ist; der gewaltigste Orkan seiner Töne erschüttert uns, aber zu freudigem Erbeben; erhebt uns selbst durch das Gefühl seiner Schrecken und unsrer Schwäche, während jene willkührlichen Schläge anderer Kompositionen uns verletzen mit dem Gefühl blindwüthender Gewalt.

Diese reine Liebe liess sich auch neulich aus jedem Ton

des Requiem von Mozart

empfinden. Es liegt mir fern, jenen Streit über die Aechtheit des Werkes wieder zu erwecken. Aber eine doppelte Lehre gab die vortreffliche von Liebe des Kusstvereins beseelte, von Liebe der Zuhörer fromm aufgenommene Aufführung. Wer an diesem Abend oder nachher jenes Streites und seiner Bitterkeit sich erinnerte, muss gefühlt haben, dass die Verehrung und Liebe, ich möchte sagen: der Glaube an das Werk, durch alles Vorgegangene nicht erschüttert, ja nicht berührt worden ist. Mit Unrecht fürchtete man G. Webers Untersuchung, mit noch viel grösserm Unrecht schrieb man ihm sogar die Absicht der Antastung zu. Möchte man sich bewusst werden, dass die wahre Liebe nicht Waffen des Hasses bedarf, um ihren Gegenstand sich werth zu erhalten.

Dann aber konnte, jeder fühlen, wie sicher Kunstforscher den Anlass zu solcher Missdeutung meiden würden, wenn sie in jedem Augenblick ihres Wirkens die volle Liebe vor Augen hätten, die der Gegenstand ihrer Untersuchung sich im Herzen des Volks erworben. Die Wahrheit muss gesagt werden, und rücksichtslos. Aber es ist eine unvollständige Wahrheit, also keine, die dieses Moment fallen lässt, die ein Werk gleichsam als ein eben gebornes zeigen will, ohne sein Leben im Volke mit in's Auge zu fassen. Wollte man auch voraussetzen, dass z. B. einzelne Theile oder Sätze des Requiem unächt, sogar Mozarts unwürdig seien: so musste die Frage tief und bedachtsam aufgenommen werden, wodurch doch auch diese Sätze Gegenstand der Volksliebe und Volksverehrung geworden. In jedem Augenblick, wo dem Künstler oder Kunstforscher die Liebe fern tritt, steht der Irrthum schon an seiner Seite. M.

Göttingen und Henriette Sontag.

Die herrschende Kunst in der heutigen Welt hält ihren Scepter auch über den Sitz der würdigen Georgia Augusta. Nicht nur, dass ein sogenanntes akademisches Konzert, von dem durch mehrere methodische Schriften über Musik

wohlbekannten D. Heinroth geleitet, während des Sommers und Winters fortbesteht, und manches zu hören giebt, was, wenn man nicht den höchsten Maasstab da anlegen will, wo beschränkte Mittel eine billige Beurtheilung fordern, auch den erfahrnen Kunstfreund, der mit den Fortschritten der öffentlichen Musik in Verbindung bleiben will, erfreuen kann und den Eifer für einen edlern Genuss nicht verkennen lässt; — auch treffliche und namhafte Gäste besuchen uns. Ich nenne aus der letztern Zeit den geschmackvollen Pianofortespieler Elliot aus Hannover — leider werden jetzt nur die Konzertbesucher mit Leistungen auf dem Pianoforte bis zur Uebersättigung gefüttert; ferner den in Fertigkeit und Ausdruck ausgezeichnete Klarinettvirtuosen Faubell, welcher bisher in dem Orchester in Frankfurt a/M. angestellt war, aber durch den Besitz einer kräftigen tiefen Bass-Stimme verleitet, sein Instrument aufzugeben und auf der Opernbühne sein Glück zu versuchen im Begriff ist, — er hat uns durch den Vortrag eines durch Karakteristik verdienstlichen Konzerts von C. M. v. Weber, eine Polonaise von Panni und einiger für die Klarinette arrangirten Pianofortevariationen von C. M. v. Weber (mit Begleitung des Pianofortes) viel Vergnügen gemacht; ferner die beiden Virtuosen aus Meiningen, Kapellmeister E. Grund und Konzertmeister G. Knoop, welche vor Kurzem gemeinschaftlich (am 25. Febr. d. J.) Konzert gaben. Es will viel sagen, wenn das Konzertspiel auf dem Violoncell bei einem grossen Publikum Furore macht, und dies war mit dem Spiel des Herrn Knoop der Fall. Es kam hierbei nicht in Betracht, dass dieser Künstler aus Göttingen gebürtig ist; denn ich erinnere mich mit Vergnügen, welchen ungewöhnlichen Eindruck sein Spiel erzeugte, als ich denselben schon vor mehreren Jahreren in dem abonnirten Konzert in Leipzig hörte. Damals machte Knoop seine erste Kunstreise; sein Name war noch nicht mit Ruhm bekannt, und schon damals zogen ihn die Kenner in vielen Stücken, besonders im Tone und in der Zartheit des Vortrags den grössten jetzt lebenden Violoncellvirtuosen Deutschlands vor. Aber der Künstler steht jetzt in der Blüthe seiner Kraft und seines Rufes und so musste sein Spiel auch hier den lebhaftesten Enthusiasmus erzeugen. Er spielte Spohrs Violinkonzert in Form einer Gesangscene, arrangirt für das Violoncell, mit einem Vortrag, der hinreissend war und mit einer Meisterschaft, die nicht die kleinste Passage schuldig blieb; ferner Variationen von Kummer über eine Walzermelodie, mit einer so scherzenden Leichtigkeit, dass unsre feurige Jugend ihn zur Wiederholung durch stürmenden Beifall nöthigte. Sein Name wird Göttingen auch in musikalischer Hinsicht auszeichnen. Herr Kapellmeister Grund spielte auf der Violine ein Potpourri von Spohr und ein Violinkonzert desselben Meisters. Sein Spiel ist kräftig, durchgreifend, aber man glaubt mehr die Tüchtigkeit eines braven Vorgeigers als die Leichtigkeit und Freiheit des Konzertspielers in demselben zu finden. Auch ihm wurde gebührender Beifall zu Theil.

Endlich — erschien auch die in den Hauptstädten Europa's mit Ruhm gekrönte Sontag (am 4. März) und brachte das ganze Städtchen in fröhlichen Allarm. Man hörte schon mehrere Tage vorher, dass dieselbe in dem benachbarten Kassel Konzert geben werde, und so entstand das Verlangen der hiesigen Musikfreunde sie zu einem Konzerte nach Göttingen einzuladen. Am letztern Sonntag machten Anschlagezettel die Annahme der Einladung bekannt; Fräulein Sontag wollte den folgenden Tag in Göttingen eintreffen und singen. Da stellte sich das feindliche Element dazwischen und die zwischen Kassel und hier ausgetretenen Flüsse bestimmten die berühmteste der „Cantatricen" (wie man sie in der Kassler politischen Zeitung nannte) noch ein zweites Konzert in der freundlichen Residenz zu geben. Man gab daher alle Hoffnung auf, dass Göttingen die in ihr geliebtes Berlin zurückkehrende Sängerin auf ihrem Triumphzuge auf einen Tag aufhalten werde. Mittwochs aber verkündete ein neuer Anschlag, dass die gefeierte Sängerin Donnerstags, den 4. gewiss ankommen und Abends Konzert geben werde. Alles drängte sich nach Billets und 600 für den Eintrittspreis von 1 Thlr. 15 Sgr. waren schon am Abend verkauft. Gestern Morgens bemerkte man schon

lebhaftere Bewegung auf den Strassen. Gegen 1 Uhr kündigten Reitende, welche ihr entgegengeritten waren, ihre Ankunft an, und wenig Minuten nachher fuhr sie in ihrem schwerbepackten Reisewagen unter lautem immer wiederholtem Vivat mehrerer hundert Studirenden, welche sie auf der Weender-Strasse erwartet hatten, in den Gasthof ein; auch erschien sie bald darauf bei sich wiederholendem Vivat mit freundlich dankenden Gebehrden am Fenster. Nachdem sie einige Visiten angenommen, stieg sie, umdrängt von der Menge, welche sie zu sehen begierig war, und umtönt von lauten Zurufen in den Wagen, um in den Konzertsaal zur Probe zu fahren. Unterdessen vermehrten sich auch die angekommnen Fremden in der Stadt so, dass fast die Gasthöfe nicht mehr zureichten, sie zu fassen, und die Einlasskarten immer schwerer zu erlangen wurden. Schon um 4 Uhr stand der Platz vor dem Restaurationssaal gedrängt voll; und diejenigen, welche sich der Billets erfreuten, strömten hinein. Der ziemlich geräumige Saal konnte schon um 6 Uhr wenig Menschen mehr fassen und erst um 7 Uhr sollte die hochgespannte Erwartung der Hör- und Sehlustigen befriedigt werden. Man rechnet fast 900 Menschen, welche eingelassen wurden. —

Nach einer Ouvertüre, bei welcher sich das hiesige Orchester, wie an diesem Festtage überhaupt, sehr zusammennahm, trat Fräul. Sontag in elegantester Pariser Tournure, ein reichblitzendes Diadem auf dem Haupt, auf, umschrien von feurigen Kehlen und mit rauschendem Händeklatschen begrüsst, und sang eine Arie von Bellini, ein Stück in gewöhnlichem Geschmack der Rossinischen Nachahmer. Von Satz oder Karakter ist dabei wenig die Rede; es ist blos für Kehle und Ohr eingerichtet. Die Sängerin aber hat ihren Grund so zu wählen, sie kann mit solchem Stoffe schalten, wie sie will, und erhebt ihn zur äussersten musikalischen Süssigkeit, zu welcher ihre Blicke und Gebehrden noch reichlichen Zucker hinzufügen. Man wird an die Bonbons erinnert, welche ihr Bild schmückt. Ihre Stimme hat sich etwas verändert; ich glaube wohl, dass sie ein wenig angegriffen von den Strapazen der Reise, des täglichen Singens und der Gemüthsaufregung bei dem Empfange, der ihr hier zu Theil ward, sein musste, aber bei längerm Singen wurde sie immer klarer. An Stärke in den Mitteltönen hat sie seit den vier Jahren, seit dem ich sie nicht gehört, gewonnen; in den höhern Regionen klingt sie etwas scharf, sobald die Sängerin sich nicht der halben Stimme bedient — aber das that sie auch meist das ganze Konzert hindurch. Fräulein Sontag excellirte schon vor einigen Jahren in der Kunst, die Stimme zu Hervorbringung von Flageolet-Tönen und flüchtigen Flötenpassagen anzuwenden; jetzt, könnte man fast sagen, ist sie zu einer menschlichen Flöte geworden. Die Reinheit, die Sicherheit, mit welcher sie oft im leisesten Piano den Ton nimmt, die chromatische Leiter auf- und abwärts durchläuft, ja durchfliegt, mit einem leisen Hauche der Stimme Perlen von Tönen aneinanderreiht, der Geschmack, mit welchem sie Verzierungen, ähnlich den Passagen jenes sanften Instruments, erfindet — das ist eine Fertigkeit, die nicht leicht eine andre jetzt mit ihr theilen wird. Die Stimme und Gesangsart erinnerte den Unterzeichneten in diesem Konzerte lebhaft an Mad. Grünbaum, wie er sie vor mehrern Jahren hörte; allein er muss gestehen, dass Fräul. Sontag sie an Rundung, Sauberkeit und Lieblichkeit noch zu übertreffen scheint. Hier fällt kein Ton aus, das leiseste Zittern der Stimme ist vernehmlich, und jeder Ton kitzelt das Ohr. Ich sage nichts von dem Beifall weiter, den ihre Leistungen erhalten mussten, und der die Sängerin jedesmal wieder empfing, so oft sie auf dem Orchester erschien.

Nach der angeführten Arie spielte ein wackerer hiesiger Pianofortespieler, Komponist und Musiklehrer, Herr Kuhlenkamp, der sich auch kürzlich in einem von ihm veranstalteten Konzerte sehr auszeichnete, Variationen für Pianoforte von Herz mit eleganter Fertigkeit und verdientem Beifall; hierauf trat Fräul. Sontag wieder auf und sang die Schlussarie aus Cenerentola von Rossini in derselben eleganten und brillanten Weise. So schloss der erste Theil und das aufgeregte Publikum konnte in der drückenden Atmosphäre vor Entzücken kaum freien Athem schöpfen.

Den zweiten Theil eröffnete ein Allegro-Satz aus einer mozartschen Symphonie — Vater Mozart, wie kamst du zwischen Bellini und Rossini und Monsieur Herz? — Darauf die bekannte Rosinenarie oder vielmehr Cavatine aus dem „Barbier von Sevilla." Die kleinen Nötchen, mit welchen die Sängerin sie ausschmückte, liessen wieder die äusserste Eleganz und Sicherheit und Volubilität bewundern, mit welcher sie im zarten Piano ihre Stimme zu handhaben weiss. — Man fand darauf Gelegenheit, ihre Arie unmittelbar mit der natürlichen Flöte zu vergleichen; denn Herr Methfessel (ein hiesiger wackerer Musiker) spielte die Fürstenauischen Variationen auf das Thema: „O cara memoria" auf diesem Instrumente. Auch er hat in seinen fliegenden Passagen und Stakkato's das angenehmste Piano und viel Volubilität; aber es ist schade, dass er meist seine Kraft noch nicht zu sparen weiss und daher am Schlusse etwas dem Orchester voreilt und an Athem verliert. Da weiss die Königin dieses Abends ihre Mittel besser zu beherrschen; dies zeigte sie am glänzenden in den für die Singstimme arrangirten Violinvariationen von Rode, die man seit Mad. Catalani's Epoche in Konzerten zu singen pflegt. Mag man es einfältig nennen, mir gefiel das Thema am besten, da hört man doch noch einen längern Ton und etwas, was wie Gefühlsvortrag klang; was die Singvariationen selbst anlangt, so muss man gestehen, dass die gefeierte Sängerin in dieser Art vollendet ist. Es giebt aber Leute, welche diese Art gern um Einen vollen Ton der Milder, oder um Eine gefühlvolle Kantilene der Schechner hingeben; indess ich verdenke es auch wieder denen nicht, die das in seiner Art vollendete seltne Virtuosentalent aller Auszeichnung würdig halten, die es von der staunenden Menge empfängt. Unter lautestem Vivatrufen fuhr die Gefeierte nach Hause, ja mehrere junge Leute spannten die Pferde vor ihrem Wagen aus und zogen diesen selbst *) vor den Gasthof; und noch um Mitternacht standen Haufen von Rufende unter ihrem Fenster. Sie öffnete zwei Mal das Fenster und dankte in zierlicher Rede. Am folgenden Tag wandte sie dem berauschten Publikum den Rücken.

A. Wendt.

*) Nun, was ist da weiter? Das haben sie Napoleon und Friedrich dem Grossen auch gethan. D. R.

Notizen.

(Ueber den Zustand der Musik bei den Neu-Griechen.) Die Musik der Neu-Griechen — erzählt Dodwell in seiner Classical Tour in Greece — ist sehr verschieden von der der Alten. Sie ist gemeiniglich rauh und beleidigt das Ohr, wie ihr Wein den Gaumen. Der Gesang der gemeinen Griechen hat fast denselben Karakter, wie das natürliche und ungekünstelte Gurgeln der italienischen Bauern, das jedem fremden Ohr eben so unausstehlich ist. Die wehklagende Lyra und die klingelnde Tamboura, die schrillende Pfeife und die schwerfällige Trommel, so wie das unharmonische slavonische Monochord sind es besonders, welche auf die lebhaften Gefühle der Neu-Griechen Eindruck machen. Ein Grieche kann selten singen, ohne zu gleicher Zeit zu tanzen, und die Zuhörer können ebenfalls der Versuchung nicht widerstehen, von der Partie zu sein. Wenn sie alle zusammen singen, ist der Lärm wirklich fürchterlich, und es kann mit unter die grössten Beschwerden eines Reisenden in Griechenland gerechnet werden, so aller Orten von Musik und Gesang begrüsst zu werden. Obgleich es beim ersten Mal Lachen erregt, so wird es doch, wenn die Neuheit vorüber ist, unerträglich. Der Reisende wird so zuweilen von Sonnenaufgang bis Untergang durch seine Begleiter gemartert. Der Hauptgegenstand ihrer Gesänge ist Liebe, und in einem Liedchen, das ich hörte, war erklärt: „Wenn der Himmel Papier wäre, und das Meer Dinte, es würde nicht ausreichen, um darauf zu schreiben den Schmerz über die Geliebte, die mein Herz in Athen zurückgelassen." —

Die Griechen und Türken bewundern und verstehen keine andre Musik als ihre eigne; die der andern Nationen ist ihnen eben so unverständlich als eine fremde Sprache. Die einzige französische Melodie, welche sie singen und der sie einen gleichen Rang mit ihrer eignen Musik zugestehn, ist „Marlborough," die von den Franken in Konstaninopel eingeführt wurde, und welche man auch in manchen grossen Städten von Griechenland singen hört. Sie geben mehr auf die Quantität der Töne in der Musik, und ziehen desshalb auch die lärmenden Instrumente den harmonischen vor. Pietro della Valle, Lady Mary, W. Montague, M. Guys u. D'Ohssons sprechen in ihren Reisen mit Lobeserhebungen und Entzücken von der Musik der Neu-Griechen. Sie müssen glücklicher gewesen sein als ich, der ich während eines fast dreijährigen

Aufenthalts in verschiedenen Theilen der Türkei kaum Eine Melodie gehört habe, die ich auffassen konnte, mit Ausnahme einiger Inseln im Archipelagus, wo das Motiv ihrer Arien zuweilen nicht nur verständlich, sondern auch sogar dem Ohr wohlthuend ist.

Die Musik der Neu-Griechen ist eigentlich, wie auch ihre Poesie, mehr eine extemporirende Kunst, obwohl man keineswegs die Leichtigkeit und Beweglichkeit der italienischen Improvisation bei ihnen antrifft. Die Instrumente, deren man sich gegenwärtig in Attica bedient, sind folgende:

Die Lyra ist fast so gestaltet, wie eine Mandoline, und auch von derselben Grösse. Sie hat drei Saiten, und wird mit einem Bogen gespielt, wie eine Violine. Ihr Ton ist hell.

Die Laute trifft man besonders häufig auf den Inseln an. Sie ist breiter als die Lyra, hat acht Saiten und wird mit einem Federkiel (Quill) gespielt. Ihre Form hat Aehnlichkeit mit der der Guitarre. Der neugriechische Name für Laute ist Λαγουτον.

Die Sackpfeife findet man selten. Ihr Name ist Σκλοτζάμπουνο.

Die Tamboura hat dieselbe Beschaffenheit und Grösse wie eine Mandoline, aber ihr Griff ist viel länger. Sie hat nur zwei Drathsaiten, und wird von den Türken Rebab genannt. Vielleicht ist sie die Φορμιγξ bei Homer.

Das Monochord ist fast von derselben Form, aber er hat nur eine Drathsaite, woher sein Name. Man könnte leicht behaupten, dass Apollo selbst nicht im Stande sein würde, einem solchen Instrumente Melodien zu entlocken.

Eine lange Pfeife, deren sich die Türken in ihren Musiken häufig bedienen, heisst Καραμουτα oder Ζουρνας. Sie hat einen sehr gellenden und lauten Ton. Eine andre lange Pfeife giebt es, αναχαρη, und eine kleinere, die Φλογιέρα genannt wird. Die attischen Schäfer haben eine kleine Pfeife in Gebrauch, Namens Μονανλος, die sehr mit der vom Pan erfundenen (bei Plinius, Nat. Hist. VII., 56.) übereinstimmt, und auf der sie die süssesten Töne hervorzubringen wissen.

Die Schäfer und das gemeine Volk lieben auch besonders sehr die Panpfeife, die gewöhnlich zwölf Läufe hat, und von den Griechen Συριγξ oder Συριγγα, von den Türken Nëith genannt wird. In alten Zeiten wurde sie aus sieben ungleichen Röhren (Fistulae) gebildet, zuweilen auch aus neun, wie wir bei Theocrit sahen (Idyl. VIII., 18.), der sie ἐννεαφωνον nennt.

Die Blechtrommel *) ist besonders bei den tanzenden Derwischen in religiösen Ceremonien üblich. Der türkische Name ist Daïre.

Die Türken haben eine grosse Trommel und eine kleinere; es sind Halbkugeln aus Bronze mit Fellen gedeckt. Sie haben auch Cymbeln, die ich aber nie in Griechenland in Gebrauch sah. —

(Musikfest in Gloucester.) Ueber dies (106te) von den drei Diöcesen Gloucester, Worcester und Hereford zum Besten der Wittwen und Waisen ihrer Geistlichen gefeierte Musikfest in Gloucester glauben wir unsern Lesern noch eine Notiz schuldig zu sein, da das Birmingham'sche Fest bereits eine Erwähnung in diesen Blättern gefunden hat. Für die Hauptvokalpartien waren zugegen: Mad. Malibran-Garcia, Mr. Knyvett und Miss Paton; Mr. Knyvett, Mr. Vaughan, Mr. Leffler, Signor de Begnis und Mr. Phillipps. Für die Instrumentalpartien: Mr. F. Cramer als Dirigent, Mr. Marschall aus Oxford, die zweite Hauptvioline, Mr. Ashley: Viola, Mr. Lindley: Violoncello, Signor Dragonetti: Doppelbass, Mr. Ling und Mr. Sharpe: Hoboen, Mr. Williams u. Mr. Egerton: Klarinetten, Mr. Nicholson: Flöte, Mr. Mackintos und Mr. Dobritz: Fagott, Mr. Platt und Mr. Rae: Hörner, Mr. Harper und Mr. Irwin: Trompeten, Mr. Mariotti: Trombone, Mr. Chipp: Doppeltrommel, Dr. Clarke Whitfield, Organist der Kathedrale von Hereford: Pianoforte, Mr. Charles Clarke, Organist der Kathedrale von Worcester: Orgel. Am Dienstag Morgens (22. September) wurde das Fest durch eine Rede des Bischofs von Gloucester in der Kathedrale eröffnet. Während des Gottesdienstes wurde aufgeführt: die Ouvertüre zu Esther, das Te Deum von Händel, ein Doppelchor und ein Duett von Dr. Boyce komponirt, letzteres gesungen von Mr. Vaughan und Mr. Philpps, und ein Doppelchor, der zur Krönung König Georg's IV. von Mr. Knyvott komponirt worden. Mad. Malibran sang unter andern an dem Abend dieses Tages in der Shire-Hall die Recitativ-Arie: „Ombra adorata" (aus Zingarelli's Romeo und Julie), worin ihr bei den Musikkennern nur die noch frische Erinnerung an ihre grosse Vorgängerin, Mad. Pasta, die in dieser Scene immer ihren ausgezeichnetsten Triumph feierte, geschadet haben soll. —

*) ? Tamcour de basque. Der Uebers.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 27. März — № 13. — 1830.

Ueber die Aufführung der *Passions-Musik*, nach dem Evangelium Matthäi von *Johann Sebastian Bach.*

Von mehrern Seiten erfährt man, dass Aufführungen dieses grossen Werkes vorbereitet, oder doch gewünscht werden. Manchem auswärtigen Unternehmer kann daher eine genauere Nachricht über die Einrichtung der hiesigen, von Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy mit der grössten Einsicht unternommenen und ausgeführten Aufführung willkommen sein. Es wird bei den Angaben der Besitz der vollständigen Partitur vorausgesetzt.

Das Werk wurde vom Anfang bis zum Vers 16, Kap. 26 des Evangelii vollständig gegeben. — Nach diesem fiel die Arie:

„Blute nur, Du liebes Herz"

aus. Das Evangelium bis Vers 29 folgte, worauf wieder das Solo:

„Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt,"

wegblieb. Nach den folgenden Bibelversen und dem Choral

„Erkenne mich, mein Hüter,"

(bis Vers 35 vollständig) blieb der Choralvers:

„Ich will hier bei dir stehen"

weg. Evangelium, Solo und Chor bis Vers 39 waren vollständig beibehalten; nach dem letzten Verse wurde das Solo:

„Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder,"

ausgelassen. Von hier wurde der ganze erste Theil mit dem Choral:

„O Mensch, bewein' dein' Sünd' gross"

unverkürzt gegeben.

Im zweiten blieb zuerst Vers 58 des Evangelii weg, ferner nach Vers 60 der Choral:

„Mir hat die Welt trüglich gericht't"

dann nach Vers 63 das Solo:

„Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille."

ferner nach Vers 68 der Choral:

„Wer hat dich so geschlagen,"

Gesungen wurde nach Vers 75 das Solo: „Erbarme dich mein Gott." Der Choral:

„Bin ich gleich von dir gewichen"

blieb weg; eben so das Solo:

„Gebt mir meinen Jesum wieder"

nach Vers 6 des 27. Kapitels; ferner die Verse 9, 8 und 10; ferner (nach Vers 14) der Choral:

„Befiehl du deine Wege,"

ferner Vers 17, 18 und 19; desgleichen nach Vers 22 der Choral:

„Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe!"

Das Solo nach Vers 23 wurde nur bis:

„Aus Liebe will mein Heiland sterben"

gesungen. So auch blieb nach Vers 26 von dem Solo der zweite Satz:

„Können Thränen meine Wangen"

weg, desgleichen von dem Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" nach Vers 30 der 2te Vers:

„Du edles Angesichte."

Nach Vers 32 fiel das Solo:

„Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut,"

ferner vom Bibeltext Vers 36 und 37, ferner vom nächsten Solo der zweite Satz:

„Sehet Jesus hat die Hand"

(mit Chor) weg.

Bis Vers 54 wurde alles beibehalten; Vers 55 und 56 blieb weg.

Von dem Solo: „Am Abend, da es kühle war," nach Vers 58 wurde der zweite Satz:

„Mache dich, mein Herze, rein,"

weggelassen. Auch Vers 61 blieb weg; alles Uebrige wurde bis zu Ende vollständig gegeben. —

Der Choral:

„O Lamm Gottes unschuldig"

über dem ersten Doppelchor wurde von allen Solostimmen (männlichen und weiblichen) und mehrern auserwählten vorzüglichen Stimmen aus dem Sopran des Chors gesungen, mit 2 Flöten, 2 Oboen und 2 C-Klarinetten (die erste mit den Flöten in höherer Oktave mit dem Sopran) begleitet. Flöten und Oboen jedes Chors waren doppelt besetzt; statt der Oboi di caccia wurden Klarinetten genommen. Das Recitativ:

„Und siehe da, der Vorhang des Tempels"

war von Herrn Mendelssohn für das Saiten-Orchester mehrstimmig ausgeführt; übrigens war Bachs Instrumentation streng beibehalten.

Die unvergleichliche Wirkung der so eingerichteten Aufführungen ist noch im dankbaren Andenken aller Zuhörer.

Ob diese Abkürzungen zweckmässig gewesen? Ich glaube, dies unbedingt bejahen zu dürfen, ohne damit eine indirekte Ausstellung am Plane des grossen Werkes zu begehn. Der Plan dieser Passionsmusik ist vollkommen getreu dem Sinn und der Aufgabe ihres Verfassers. Es sollte am Charfreitag die Erzählung des Evangelisten von dem Opfertode Jesu der Gemeinde vorgelesen werden; als ein Theil des Bibeltextes, an den sich der Gottesdienst des ganzen Kirchenjahres anschliesst, und der ausserdem der Gegenstand ununterbrochener Lesung für alle Kirchenbesucher jener Zeit war. In dieser zwiefachen Beziehung bedurfte es nicht irgend einer kunstreichen Vorbereitung und Einleitung, und es war kein Anfang natürlicher, als eben der Anfang des Kapitels selbst.

„Da Jesus diese Worte geredet hatte."

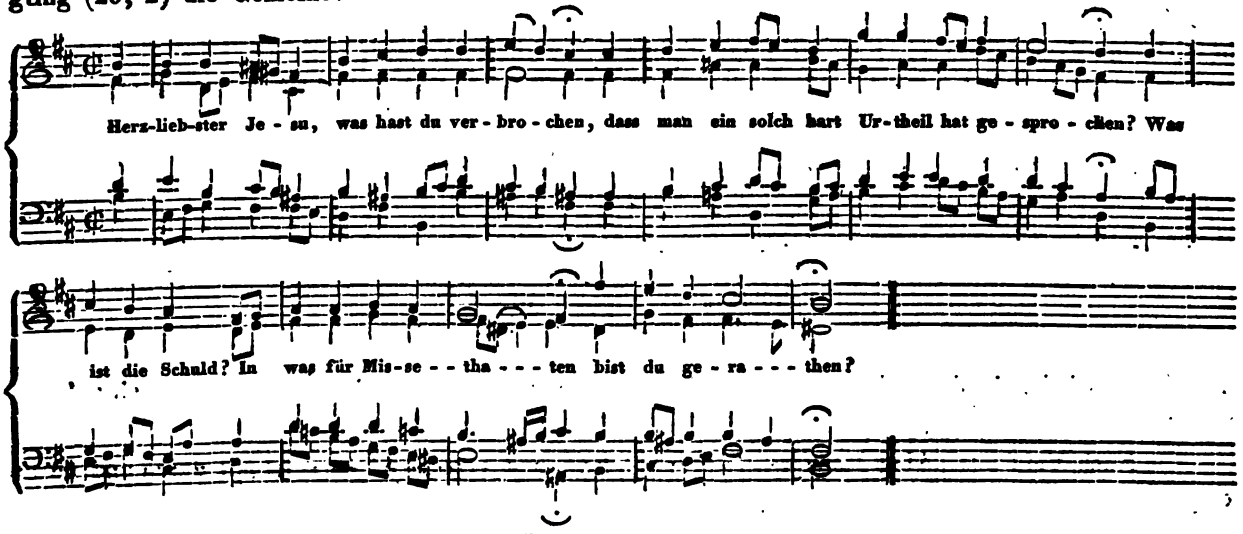
Auch für uns ist diese Treue gegen die Schrift durchaus nicht befremdlich, sobald wir nur mit der gebührenden Sammlung herzutreten und uns durch dieselbe in das Evangelium bereits hineingelebt haben.

In diesem Sinne war es nun auch für Bach unerlässlich, den Inhalt des Evangelii unverkürzt zu geben. Für die gottesdienstliche Vorlesung war es genügend, dass jeder Vers, der für den wesentlichen Inhalt der Charfreitagsfeier vielleicht entbehrlich ist, den vorzutragenden Abschnit-

ten des Evangelii angehöre. So wurden unter Andern die Verse 55 56, Kap. 27 beibehalten, die nur in Beziehung auf vorhergehenden und nachfolgenden Inhalt des Evangelii gelten.

Wie übrigens diese Vorlesung des Evangelii durch die Musik sich zu lebenvollster Darstellung erhoben hat, in der auf das Wort des geweihten Erzählers alle Heiligen und die Menschen und die sündigen Rotten zumal ihre Stimme erheben und aus dem Tode zurückgebannt vor uns treten, muss man gehört haben, oder vor der Partitur sich vergegenwärtigen.

Dies ist der wesentliche Inhalt der Passionsmusik. Ihm gesellten sich ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäss zweierlei Betrachtungen der Gemeine, oder für dieselbe zu: zwischen dem ersten und zweiten Theile die Predigt; während dem musikalischen Vortrag des Evangelii fromme Betrachtungen aus Kirchenliedern, als Choräle dem Chor und der Gemeine anvertraut, oder als Solosätze und Figural-Chöre nach Worten Picanders. Eben durch diesen zweiten Inhalt neben dem ersten evangelischen wird, was ohnedem nur Darstellung eines biblischen Vorgangs wäre, lebendiger Gottesdienst der Gemeine. Der tiefste Sinn spricht sich in der Zusammenstellung beider Bestandtheile aus. Indem die weit entlegenen Begebenheiten uns noch einmal in Erzählung, Wechselrede und Handlung vorübergehen: tritt eine zweite Handlung der Gemeine, zu der wir selbst gehören, dazu; die Theilnahme derselben beseelt sich so hoch, dass sie in den nur vorgestellten Vorgang eingreift, dass die achtzehn Jahrhunderte verschwinden und jene ferne Vergangenheit zur lebendigsten Gegenwart umgewandelt wird. So fragt gleich bei der ersten Erwähnung der Kreuzigung (26, 2) die Gemeine:



Und ohne Antwort unaufhaltsam geht die Erzählung fort: da versammelten sich die Hohenpriester. — Jesus hat gesagt (26, 21): einer unter euch wird mich verrathen: und leidenschaftlich durcheinander hat der Chor der Jünger gefragt: „Herr bin ich's" Da fällt wieder die Gemeine ein, wie vom eignen Gewissen überwältigt und verrathen:

Ich bin's, ich sollte büssen,
An Händen und an Füssen
Gebunden, in der Höll'.
Die Geisseln und die Banden,
Und was du ausgestanden,
Das hat verdienet meine Seel'.

Wenn diese und andrè Sätze nur als augenblickliche Unterbrechungen erscheinen, so ruht nach Jesus Worten:

„Meine Seele ist betrübt bis an den Tod; bleibet hier und wachet mit mir"

die Darstellung des alten Vorganges ganz. —

O Schmerz! — Hier zittert das gequälte Herz.
Wie sinkt er hin, wie bleich sein Angesicht!

Mit diesen Worten beginnt ein langer Wechselgesang von Chor und Solostimmen der Gemeine, aus tiefstem mitblutendem Herzen. So, wenn Jesus von den Verfolgern ergriffen ist:

So ist mein Jesus nun gefangen;
Mond und Licht
Ist vor Schmerzen untergangen,
Weil mein Jesus ist gefangen.
Sie führen ihn, er ist gebunden —

Die lebendigste Empfindung reisst hier den Chor zur Handlung hin:

Lasst ihn, haltet, bindet nicht!

bis die Chöre sich in höchster Erregung ergiessen:

Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?
Eröffne den feurigen Abgrund der Hölle!
Zertrümm're! Verderbe! Verschlinge! Zerschelle
Mit plötzlicher Wuth
Den falschen Verräther, das mörd'rische Blut.

Mit dem 56sten Vers und einem sehr ernsten Choral schliesst der erste Theil. — Wie in diesem die Gesänge der Gemeine zu innigster Mitempfindung weckten, so mildern sie, schmelzen die Härte der Vorgänge, die der zweite Theil darstellt, indem sie in tiefster Seele deren heilbringende Folgen, die selige Frucht solcher Leiden, anschauen lassen. Nur wenige Züge mögen dies zum Schluss bezeichnen. Nach Vers 21, Kap. 27 fragt Pilatus das verhärtete Volk:

„Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?; Sie sprachen alle: „Lass ihn kreuzigen!"

Der Landpfleger sagte: „Was hat er denn Uebels gethan?"

— — Er hat uns allen wohlgethan;
Den Blinden gab er das Gesicht,
Die Lahmen macht er gehend.
Er sagt uns seines Vaters Wort;
Betrübte hat er aufgericht't,
Er nahm die Sünder auf und an;
Sonst hat mein Jesus nichts gethan.

antwortet, wieder in der rührendsten Vermischung von Gegenwart und Vergangenheit, eine Jungfrauenstimme.

Nach Vers 50: „Aber Jesus schrie abermal laut, und verschied" — setzt mit durch und durch empfundenem Ernst der Choral wieder ein:

Wenn ich einmal soll scheiden,
So scheide nicht von mir;
Wenn ich den Tod soll leiden,
So tritt du dann herfür.
Wenn mir am allerbängsten
Wird um das Herze sein,
So reiss mich aus den Aengsten,
Kraft deiner Angst und Pein.

— — Am Abend aber kam ein reicher Mann von Arimathia — zu Pilato und bat ihn um den Leichnam Jesu. Da befahl Pilatus, man sollte ihn ihm geben.

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar.
Am Abend drücket ihn der Heiland nieder,
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Oelblatt in dem Munde;
O schöne Zeit, o Abendstunde!

Der Friedenschluss ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht;

Sein Leichnam kommt zur Ruh;
Ach, meine Seele, bitte du!
Geh, lasse dir den todten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlich's Angedenken!

Dass diese Betrachtungen übrigens kein nothwendiges Maass der Ausdehnung in sich tragen, ist einleuchtend.

Halten wir die von Herrn Mendelssohn getroffne Anordnung mit der Idee des Bach'schen Planes zusammen, so muss erwogen werden, dass in unsrer Zeit die Passionsmusik nicht mehr wirklicher Gottesdienst, sondern nur religiöse Feier ausser dem kirchlichen Gottesdienst ist, von der Musik begangen, und von den Zuhörern ohne Mitthätigkeit aufgenommen. Daher durften die wenigen Verse des Evangelii ausgelassen werden, die nicht wesentlich zu der Erzählung vom Kreuzestod gehören. Daher musste ein Theil der Choräle wegbleiben, die Bachs Zeitgenossen so wenig zu viel waren, als die langen Kirchenlieder, uns dagegen schon deswegen mindre Bedeutung haben, weil wir sie nicht als Gemeindelieder mitsingen. Daher war es zweckmässig, einen Theil der anderweiten Nebenbetrachtungen zu opfern (wie ja auch die Predigt wegbleiben muss), weil es uns nicht auf das Verweilen bei einem gewohnt-langen Gottesdienste, sondern auf die durchdringendste Einwirkung der das Heilige darstellenden Kunst in ihrer konzentrirtesten Kraft ankommt. Dass Herr Mendelssohn nicht zweckmässiger hätte wählen können, wenn überhaupt ausgelassen werden darf und muss, zeugt ihm die Partitur, die nun in Aller Händen ist. Es ist nicht Vieles geopfert worden; aber eben dieses Wenige würde im ganzen Zusammenhange als zu viel empfunden worden sein.

Die Instrumentation des ersten Chorals trug dazu bei, dem ganzen Satze den ihm eigenthümlichen Orgelklang zu geben, und den Cantus firmus aus dem achtstimmigen Chore hervorzuheben. Die Besetzung der tiefen Oboen durch Klarinetten wird ohne Weiteres als zweckmässig einleuchten.

Ich habe zu erwähnen vergessen dass der Choral:

„Wenn ich einmal soll scheiden"

(nach Jesu Verscheiden) ohne Begleitung gesungen, die übrigen Choräle vom ganzen Orchester begleitet wurden.

Marx.

Berichte.

Aus Paris.

Wir haben in unsrer letzten Berichterstattung erwähnt, dass der grosse Klavierspieler Herr Moscheles ein Konzert zum Besten der Armen zu geben geneigt gewesen. Er hatte dieserhalb seinen Aufenthalt in Paris nicht allein verlängert, sondern auch bereits mehrere Anstalten getroffen, und erbat sich zu diesem mildthätigen Vorhaben vom Theater-Intendanten Herrn v. Rochefaucault die Erlaubniss, Sänger und Sängerinnen der Oper dazu in Anspruch nehmen zu dürfen, da ein blosses Instrumental-Konzert hier durchaus unbelohnend ist. Herr v. Rochefaucault verweigerte seine Genehmigung und zwar aus dem Grunde, der Oper keinen Schaden zuzufügen, obgleich besagte musikalische Abendunterhaltung nicht an den bestimmten Operntagen stat thaben sollte. Die hiesigen Blätter rügten solch absolutistisches Verfahren, und wir hoffen, dass unser pedantischer, im Gebiet der Kunst höchst unwissender Direktor des beaux arts, so viel daraus entnommen haben wird, in der Folge mit weniger Offenheit seine philanthropischen Gesinnungen an den Tag zu legen. Wir begreifen sehr wohl, dass Herr v. R. sich wenig geneigt fühlt, aus

eignen Mitteln noch etwas für die bedrängte Menschheit zu opfern; da er schon grossmüthig den Magen seines steifen Beichtvaters mit den üppigen Speisen seiner Tafel füllt, der ihm dafür Ablass ertheilt und den Himmel verspricht; doch aber sollte er Andern, die mit wahrhafter Menschenliebe den Nothleidenden eine Stütze reichen wollen, nicht die Möglichkeit zum Zweck zu gelangen durchaus entziehen. Für solche Sünden giebt's keinen Ablass! —

Herr Moscheles entschädigte darauf, aber leider nur die Kunstfreunde, durch eine Privat-Soirée, die der Instrumentenmacher Herr Pape in seinen glänzenden Sälen veranstaltete. Eine äusserst zahlreiche Gesellschaft hatte hier nochmals Gelegenheit, die so äusserst brillanten und karakteristischen Etuden des Herrn Moscheles, wie ebenfalls seine ausgezeichnete Gabe zum Phantasieren zu bewundern, eine Gabe, die er an dem Abend besonders mannigfach und glücklich an den Tag legte. Am folgenden Tag, den 13. d. M. verliess Herr Moscheles Paris. Ausser Herrn Moscheles spielte der Geiger Bohrer ein Violin-Solo mit bemerkenswerther Zartheit und Genauigkeit, und Mad. Malibran sang wie gewöhnlich höchst anmuthig und gewandt und ergötzte ganz besonders durch den herrlichen so einfach und süss melodischen Kuh-Reigen von Meyerbeer das ganze Auditorium.

Man sagt, dass der Beifall, den Mad. Pasta in Deutschland geerntet, auch Mad. Malibran sporne gleiche Lorbeeren jenseits des Rheins zu sammeln; wir zweifeln keineswegs, dass es ihr gelinge, wenn sie besonders in ihrer Sphäre bleibt und sich nicht etwa zu deutscher Musik versteigt, die wenig oder gar nicht mit ihrer Art zu singen, wie überhaupt mit ihrem ganzen Wesen in Einklang steht. Für Rossinische Opern hingegen und namentlich als Desdemona im Othello, in der Cenerentola und in der Gazza ladra verdient sie ohne Zweifel die Palme. Sie hat eine reine volle und volltönende Stimme, Geschmack, Gewandtheit wie alle nur erdenkliche Energie, und ist nach der unvergesslichen Mlle. Sontag, deren Abwesenheit man hier noch lange beweinen wird, unstreitig die ausgezeichnetste Künstlerin ihrer Art.

Das neue Athenäum für junge Künstler, unter der Leitung des Herrn Chelard, setzt seine Leistungen täglich mit mehr Eifer fort. Die am 18. d. M. verdient als eins der ausgezeichnetsten anerkannt zu werden. Man sieht im Allgemeinen ein edles Streben, sich über die zeitigen Gebrechen zu erheben und an die hohen Meister anzureihen. Es liegt zwar alles noch sehr in der Kindheit, doch sind die besten Erwartungen zu hoffen. Der Saal, der ungefähr 800 Personen aufnehmen kann, war wieder drückend voll, Mehrere grosse Ouvertüren jugendlicher Schöpfung und Mängel wurden gegeben, doch vor allen andern ward ein Chor von H. Berlioz rauschend applaudirt. Dieser junge Komponist vereint nächst einem Reichthum voll gemüthlicher zarter Ideen, noch ein gediegenes Wissen in der Tonkunst und einen Drang nach wahrhafter Erkenntniss im Reich der Harmonien. Mozart, Haydn, Beethoven, v. Weber sind seine göttlichen Vorbilder. Alle andre sind ihm verächtliche Ketzer, die mit frevelhafter Anmaassung jedes schwache Herz verführen und seine Seligkeit untergraben. Es ist zu erwarten, dass Herr Berlioz, der durch mehrere Leistungen bereits sein Streben verrathen, von seinen Landsleuten, die ihn jetzt als einen Sonderling verschreien, einst angestaunt werden wird. Es sind jetzt eine Anzahl Gesänge nach Th. Moore hier erschienen, unter welchen dieser Chor, von dem wir eben gesprochen, vorzufinden ist. — Ausserdem spielte ein junger Geiger, Herr Schmidt, aus der Kapelle des Gross-Herzogs von Darmstadt ein Violin-Konzert von Strauss in E, mit dem glänzendsten Beifall. Besonders excellirt Herr Schmidt im Adagio, wo er die Töne so süss in einander zu schmelzen weiss, als höre man das elegische Sehnen einer Nachtigall nach einem mitfühlendem Herzen. Man empfindet in der Art, wie Herr Schmidt dieses wohltönende Weinen wiedergiebt, dass er selbst auf's äusserste von der Zartheit dieser Himmelssprache durchdrungen ist. Wir hoffen, dass Herr Schmidt, der an dem Abend allgemeines Aufsehen erregte, noch ferner diesen Genuss uns gönnen wird.

In einigen Tagen wird die Academie royale

de musique religieuse, das Oratorium „Samson" von Händel zum Erstenmal geben.

Die herrlichen Leistungen des Konservatoriums, die seit 1815 gänzlich eingestellt waren, fassten endlich im Jahre 1828 den so lang verlornen Faden unter der geübten Leitung des Herrn Habenek wieder auf, und könnten jetzt in Hinsicht der Ausführung mit jedem noch so vollkommenen Orchester in die Schranken treten, wenn sie besonders im Allgemeinen von dem Feuer beseelter wären, das ihren Dirigenten wie ein Heiliges durch die Adern strömt. Dessen ungeachtet ist das Ensemble wahrhaft bewundernswürdig, höchst ausgezeichnet und gewiss das seltenste in seiner Art, da fast jedes einzelne Instrument dem ersten Meister von Fach anvertraut ist. Das erste Konzert fand am 21. d. M. statt und verdient wegen seiner sorgfältigen Wahl sowohl als auch wegen der meisterhaften Ausführung die höchste Anerkennung. Vor noch 25 Jahren würde man hier eine Zusammenstellung von Musikstücken, die jetzt mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen werden, als die Frucht gewisser Geistesverirrungen betrachtet, und einstimmig ausgelacht haben. Jetzt aber fängt der abgeschmackte, so höchst leere moderne Sinn für Tonkunst, doch an gewisse löbliche Modifikationen zu erleiden und öffnet dem verstockten leichtsinngen Franzosen Ohren und Herz, und leitet ihn, obgleich noch sehr langsam, zur Erkenntniss des Wahren. Die Musik verbreitet sich allgemein und die Verkünder jener zarten Kunst reihen sich allgemein an die deutschen Väter und suchen ihre Zöglinge auch dahin zu verpflanzen. Die Gesellschaft des Konservatoriums wird in einem Zwischenraum von 14 Tagen auch dieses Jahr 8 Konzerte geben, zu denen bereits alle Plätze ohne Ausnahme vergeben sind. Dieses kann einigermaassen wol zum Beweis dessen dienen, was wir eben bemerkt. Das Konzert, von dem wir gegenwärtig Erwähnung thun, bestand in einer grossen Symphonie von Haydn, und erregte besonders in dem so reizenden und seelenvollen Adagio den glänzendsten Beifall, obgleich jene grosse Schöpfung bereits zu verschiednen Malen hier gehört ward. Hierauf folgte ein Chor aus „Euryanthe" von Weber, der ebenfalls auch der herrlichen Darstellung wegen Aufsehen gemacht. Ein etwas ins Unendliche extendirtes Violin-Solo mit Orchesterbegleitung winselte in allen erdenklichen Saiten-Sprüngen fadenlos und endlos darauf eine halbe Stunde ununterbrochen fort, und diesem folgte der ausgezeichnete Klavierspieler Kalkbrenner, der durch sein in jeder Beziehung meisterhaftes Spiel reichen Beifall geerntet. Der Jäger-Chor aus Euryanthe, der im vergangnen Jahre zu verschiednen Malen mit aller erdenklichen Bewunderung aufgenommen ward, folgte diesem Piano-Konzerte und wurde tobend Da Capo verlangt und rauschend applaudirt. Ueberhaupt blieb auch im Zusammenhang nichts zu wünschen übrig. Zum Beschluss gab man die herrliche Beethovensche Symphonie in F-dur, die zum Erstenmal hier gehört wird, und man verliess das Haus mit reicherfüllten Ohren und vollem Herzen und jeglicher sehnt sich nach dem baldigen Wiederholen solcher Darstellungen.

Die Herzogin v. Berry, die einzige der königl. Familie, die Sinn für gute Musik hat, versäumt nur selten ein solches Konzert, beehrte auch diesmal mit ihrer Gegenwart den edlen Musikverein und gab zu verschiednen Malen ihre Zufriedenheit zu erkennen.

Allerlei.

No. 2.

der Briefe des Johannes Fromm.

Mein lieber Herr Redakteur!

Sie werden sich doch noch aus meinem ersten Briefe erinnern, warum ich daran ganz unschuldig bin, dass ich Ihnen diesen zweiten Brief sende. Freilich habe ich nach des Kantors Willen über die in unserm Sonntags-Nachmittags-Konventikel vorgefallenen Verhandlungen ein förmliches Protokoll aufnehmen und schreiben müssen: „Geschehen Haiddorf Sonntags-Nachmittags, den 8. post Trinitat.," und der Kantor, (welcher unter uns gesagt, sobald es ihm nicht nach dem Kopfe geht, aller Randglossen voll sitzt) hatte noch daneben bemerkt: „Evangelium vom falschen Propheten;" allein ich werde mich wohl hüten, meine Haut unnöthiger Weise zu

Markte zu tragen. Einen solchen Aufsatz könnte vielleicht einer meiner hohen Obern bei Ihnen zu sehen bekommen und mir dann vorrücken, dass ich meine fidem protocolli, welche mir wohl in Steuer-, aber nicht in Musik-Sachen beigelegt worden, gemissbraucht habe. Darum erzähle ich Ihnen lieber in diesem Briefe, was vorgefallen ist, wiewohl der Kantor nicht anders glaubt, als dass ich Ihnen eine Abschrift des aufgenommenen Protokolls gesandt hätte.

Nun befand sich unter denen Büchern, welche, wie ich Ihnen bereits geschrieben, der Pfarrer in der Stadt aufgegabelt hatte, auch das 23ste Heft der Zeitschrift Caecilia. (Dass wir dergleichen nicht früher erhalten, als die Leute auf dem Vorgebirge der guten Hoffnung den Hamburger Korrespondenten, können Sie sich leicht denken.) Der Pfarrer las einen Aufsatz vor, überschrieben: „Ueber die verschiedne Beschaffenheit des Klanges eines Instruments, nachdem es von verschiednen Spielern behandelt wird; auch über das Zerschlagen der Klaviersaiten." Bis zu der Mitte von pag. 185 gab der Kantor seinen Beifall durch Kopfnicken zu erkennen; als er aber hören musste — es sei physikalisch gänzlich evident, dass auf dem Pianoforte das Klanggepräge von der Art wie der Spieler die Tasten anschlägt gänzlich unabhängig sei — da ward er wild (er meint sich was auf seinen Anschlag). „Wie? Was ist das?" fuhr er auf.

„Herr Bruder," fiel ihm der Pfarrer in die Rede, „mässige Deinen Eifer bis dahin, dass ich zu Ende gelesen haben werde." Der Kantor schwieg, marschirte aber während des Lesens dermaassen mit grossen Schritten — mehr als deren drei waren zur Zeit (in seiner Official-Wohnung) nicht nöthig — im Zimmer auf und nieder, dass die Löffel in den, noch leeren, Kaffeetassen zu musiziren begannen. „So?" hub er an, als wir das Vor- und Nachwort bis zum Schlusse gehört hatten, „so heisst das ja auch wohl Pianofortespieler, wenn unser Apotheker (Sie müssen nämlich wissen, dass unser Ort ein Flecken ist, und dass wir, hätten wir nur ein Rathhaus, auch Bürgermeister und Rath haben könnten) mit seinen Laboratoriumsfingern als wie mit zehn Bälgetreterbeinen auf den Tasten einhertrabt. Und was hat mir der Patron nicht an Saiten gekostet, als ich noch mein voriges Instrument hatte! Zuletzt liess ich ihn gar nicht mehr dabei. Kurz! ich sage Euch, es kann unmöglich wahr sein, was da steht." „Hilft Alles nichts, Kantor," sagte ich, „hier steht gedruckt, dass es eitle Träumung sei, was Du Dir einbildest." „Lieber," mengte sich der Pfarrer drein, „hier fragt es sich, ob du die aufgeführten physikalischen Gründe, welche mir doch ganz plausibel aussehn, widerlegen kannst." „Lasset sehen," erwiederte der Kantor, „was an der Sache sei (er nahm das Buch vor die Augen). Es soll

> keine andre reelle Verschiedenheit des Anschlags physisch möglich sein, als die der grössern oder geringern Stärke, welche selbst einzig und allein davon abhängt, ob die Taste mit grösserer oder geringerer Stärke nieder, oder, noch genauer ausgedrückt, ob sie mit grösserer oder geringerer Geschwindigkeit aus ihrer wagerechten Lage bis zu ihrem Anhaltpunkte hinbewegt wird, so dass sie diesen Weg in einem längern oder kürzern Zeittheilchen zurücklegt und also auch der Hammer mit grösserer oder geringerer Geschwindigkeit wider die anzuschlagende Saite angeschnellt wird.

Also Stärke und Geschwindigkeit sollen hier Eines und Dasselbe sein. Nun erinnert Euch einmal daran, dass wir im vergangenen Winter von unsrer Brücke ab dem Eisgange zusahen. Wenn eine Scholle von 2 bis 3 Fuss Dicke und so gross, dass sie meinen kleinen Garten ganz hätte bedecken können, langsam angeschoben kam und mit der Nase an einen Pfeiler stiess, so wurde die ganze Brücke gerüttelt, dass man ihren Einsturz hätte fürchten sollen. Schiesset einmal aus dem Pistol eine Kugel gegen denselben Pfeiler. Der Pfeiler so wenig als die ganze Brücke werden zittern, und doch ist die Kugel mit weit grösserer Geschwindigkeit gegen den Pfeiler geschnellt als die grosse Eischolle."

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei eine Ankündigung von „Campe's Jugendschriften.")

Für Aeltern, Erzieher und Jugendfreunde.

In der Schulbuchhandlung in Braunschweig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Sämmtliche

Kinder- und Jugendschriften

von

Joachim Heinrich Campe.

Neue, seit Januar 1829 die zweite, wohlfeile Gesammtausgabe der letzten Hand.

Sieben und dreißig Theile (520 Bogen) mit 52 saubern, theils kolorirten, theils schwarzen Kupfern und Karten. 8. Fein Velinpapier. Subscriptions-Preis für alle 37 Theile 11 Thlr. od. 19 fl. 48 kr. Rheinl.

Der rasche Absatz der im Januar d. J. zuerst angekündigten wohlfeilen Gesammtausgabe von Campe's sämmtlichen Kinder- und Jugendschriften, hat das Erscheinen dieser abermahligen neuen Auflage so bald nöthig gemacht. — Dieselbe wird in drei Lieferungen, und zwar Theil 1 — 22 jetzt, Theil 23 — 28 Weihnachten d. J. und Theil 29 — 37 noch vor Ostern 1830 ausgegeben. Die Verlagshandlung haftet für das pünktliche Halten dieser Termine. — Der ungemein billige Subscriptionspreis erlischt Ostern 1830 bei Erscheinung der letzten Bände, und tritt sodann der Ladenpreis mit 13 — 14 Rthlr. ein.

Was Joachim Heinrich Campe als praktischer Erzieher gewesen, was er als Schriftsteller durch Werke, die in der Muttersprache durch zahlreiche Auflagen in ungewöhnlichem Maße verbreitet und in alle Europäische Sprachen, vom Tajo bis zur Newa und dem wiedererstandenen Griechenlande übertragen worden, in einem Wirkungskreise seltener Ausdehnung geleistet hat, ist so allgemein und ehrend anerkannt, er hat des Guten so viel gewirkt, der Freuden so viele bereitet, daß wir auf den Dank der deutschen Jugend, so wie ihrer Aeltern und Erzieher, die sein Andenken ehren und deren Wenigen er fremd sein wird, rechnen zu dürfen glauben, indem wir hier eine abermahlige neue, vollständige und möglichst wohlfeile Ausgabe seiner sämmtlichen Kinder- und Jugendschriften ankündigen.

Campe wird nie aufhören durch seine Schriften zu wirken. Er war Denker vom ersten Range, durch Scharfblick und Kenntniß berechtigt, mit neuen glänzenden Entdeckungen hervorzutreten; aber er verzichtete zum Theil auf diesen Schimmer, um zu verbreiten was Allen wohl thut und noth ist. Wenige haben mit so ernstem, unablässigen Streben das Gute gewollt, und mit so menschenfreundlichem Herzen und edlem Gemeinsinn es bewirkt! So lange Menschen lesen, und mit dem was sie lesen, Gedanken verbinden, werden sie seine Schriften nicht lesen, ohne weiser und besser dadurch zu werden. Nicht zu zählen ist die Menge derer, welche seinem Rathe, seinen Lehren, die Ruhe ihres Herzens und das Glück ihres Lebens verdanken! Wenn menschliche Richter in die Verlegenheit gesetzt würden, entscheiden zu müssen, welchem Zeitgenossen die Palme des wohlthätigsten Verdienstes gebühre, so dürften wenige erfunden werden, die das seinige überwögen.

Als Jugendschriftsteller ist Campe unerreicht. Ein reifer Beobachtungsgeist, langes, unausgesetztes Studium der Kinderseele, philosophische Genauigkeit und Bestimmtheit in Entwickelung der Begriffe, und die lichtvollste Darstellung charakterisiren alle seine Schriften. Alle zwecken darauf ab, wahre Religiosität und reine Moral zu erwecken und zu befestigen, den jungen Weltbürger auf dem kürzesten und sichersten Wege seiner Bestimmung entgegen zu führen, die Steine des Anstoßes aus dem Wege zu räumen, und verjährte Vorurtheile durch die faßlichste Darstellung ihrer schädlichen Folgen zu verbannen. Alle haben Bezug aufs Leben und auf praktische Bildung jugendlicher Seelen, indem sie den Verstand entwickeln, Welt- und Menschenkenntniß erweitern, mit Stärke und Muth Unglück und Widerwärtigkeiten entgegen zu treten lehren, den Hang zu wunderbaren und mystischen Lebensansichten ertödten, Ekel gegen das empfindelnde Geschwätz so mancher Modebücher erregen, und Geschmack an ernster und nützlicher Unterhaltung einflößen. Voll warmer Liebe zur Jugend, lehrt er ihr mit der innigsten, sein ganzes Wesen durchdrungenen Ueberzeugung, daß strenge Sittlichkeit, geläuterter Verstand, reger Fleiß und unermüdete Arbeitsamkeit im Beruf, der einzig sichere Weg zu einem nützlichen und dabei wahrhaft glücklichen Leben auf Erden, und die Hauptbedingung innerer Zufriedenheit sei. Er versteht es in seltenem Grade, nicht bloß seine Leser auf die angenehmste Art zu unterhalten, wohl wissend, daß die Herzen der Kinder sich jedem nützlichen Unterrichte nicht lieber öffnen, als wenn sie vergnügt sind, sondern dabei auch an den Faden der Erzählung Grundkenntnisse aller Art zu schürzen, unter denen hier nicht sowohl Anfangsgründe des gelehrten Wissens, als vielmehr diejenigen Vorbegriffe von Dingen aus dem häuslichen Leben, aus der Natur und aus dem weiten Kreise der gemeinen menschlichen Wirksamkeit zu verstehen sind, ohne welche alle andere Unterrichtsarten einem Gebäude gleichen, das keinen Grund hat. Welchem Alter und Stande der Kindheit und Jugend seine Schriften gewidmet sein mögen, es lernt aus

ihnen nichs, was es in spätern Jahren zu berichtigen oder zurückzunehmen sich gedrungen fühlen mögte, was es nicht bereuen müßte, jemals vergessen zu haben! Indem sie dem Kinder- und Jugendsinn anständig und faßlich bleiben, geben sie auch dem Gemüthe ihrer Berather zu denken. Die Bescheidenheit, Einfachheit und Herzlichkeit seines Vortrags, thut seiner Gediegenheit keinen Abbruch. Sein Styl ist rein, lebhaft und fließend, und meisterhaft versteht er die Kunst, sich zu dem Fassungsvermögen der Jugend, die er unterrichten will, herabzustimmen. Daher die ungewöhnliche Popularität, welche seine Schriften sich erwarben, die enthusiastische Liebe und Verehrung, mit der seine Leser an ihm hängen!

Wenn die deutsche Lesewelt jetzt mehr als je den Besitz der Gesammtwerke ihrer klassischen Schriftsteller wünscht, und der Buchhandel den Erwerb derselben durch veranstaltete wohlfeile Ausgaben erleichtert, so dürfen wir glauben, daß auch diese vollständige Sammlung der Campeschen Kinder- und Jugendschriften eine willkommene Erscheinung für die deutsche Jugend sein, und sich einer regen Theilnahme zu erfreuen haben werde.

Aeltern und Erzieher erhalten durch sie eine Haus- und Familien-Bibliothek, die an Gehalt und Werth schwerlich durch andere Werke ersetzt werden könnte, ihren Kindern und Pflegbefohlenen eine unerschöpfliche Quelle von Freude und Belehrung verschafft, die in ihrer richtigen Stufenfolge für die allmählige Ausbildung, das Kind bis zum Jüngling und zur Jungfrau geleitet, und auch dem spätern Alter Unterhaltung und Belehrung in dem heiligsten und wichtigsten Geschäfte, der guten und richtigen Erziehung der Angehörigen, gewährt.

Die einzelnen Werke der Sammlung sind zu allgemein bekannt, als daß es einer Charakteristik derselben bedürfte. Es genügt, am Schlusse dieses die Titel aufzuführen, denen eine Angabe der letzten Auflage, in welcher sie erschienen, der dazu gehörigen Kupfer und Karten, so wie des Preises, für welchen sie, für sich bestehend, in besonderen saubern Ausgaben zu haben sind, hinzugefügt ist.

Für die Gesammtausgabe dieser Werke, in 37 Theilen, die zusammen 520 Bogen enthalten, ist der überaus billige Subscriptionspreis von 11 Thlr. oder 19 fl. 48 kr. Rheinl. festgesetzt, wonach der Bogen, einschließlich der Kupf. u. Karten, nicht mehr als 6 Pf. kostet.

Die Verlagshandlung erfüllt den Wunsch des verewigten Verfassers, durch solchen Preis seinen Schriften die möglichste Verbreitung und Gemeinnützigkeit zu geben, sie selbst weniger bemittelten Familien zugängig zu machen, und ihnen auch in ihrer Gesammtheit den Charakter eines Volksbuches für alle Klassen der deutschen Jugend zu verschaffen, den sie einzeln längst besitzen.

Sie fordert Alle, denen tüchtige und freudige Jugendbildung für Körper und Geist am Herzen liegt, namentlich alle Freunde und dankbaren Verehrer Campe's, die aus eigener Erfahrung wissen, welchen Schatz seine Schriften enthalten, auf, das Unternehmen nach Kräften zu befördern, fest überzeugt, daß es nicht leicht ein nützlicheres und angenehmeres Geschenk für die Jugend geben kann.

Es braucht nicht erst bemerkt zu werden, daß sich die Einzelwerke dieser Gesammt-Ausgabe auch bei verschiedenen Gelegenheiten und für verschiedene Empfänger, nach Alter und Fähigkeiten, verwenden lassen.

Ueber die bevorstehende Erscheinung einer Biographie Campe's, mit besonderer Beziehung auf sein Wirken als Schriftsteller, behalten wir uns das Nähere demnächst bekannt zu machen, vor.

Braunschweig, November 1829. **Schulbuchhandlung.**

Inhalt von Campe's sämmtlichen Kinder- und Jugendschriften.

1r Theil. Neues ABC- u. Lesebuch. Mit 24 illum. Kpfrn. 4te Aufl. 12. geb. 1 Thlr. 12 Sgr.

2r — 7r Theil. Kleine Kinderbibliothek. 6 Thle. mit 6 Kpfrn. 12te Aufl. 12. geb. 3 Thlr.

8r Theil. Seelenlehre für Kinder. Mit 5 Kpfrn. 9te Aufl. 12. geb. 18 Sgr.

9r Theil. Sittenbüchlein für Kinder. Mit 1 Kpfr. 9te Aufl. 12. 9 Sgr.

10r u. 11r Theil. Robinson der Jüngere. Mit 1 Kpfr. 20ste Aufl. 8. geb. 18 Sgr.

12r — 14r Theil. Entdeckung von Amerika. Ein Unterhaltungsbuch für Kinder und junge Leute. 3 Thle. m. 3 Kpfrn. und 3 Karten. 12te Aufl. 12. geb. 2 Thlr.

15r Theil. Geschichtliches Bilderbuch, od. die älteste Weltgeschichte in Bildern u. Versen. M. 18 K. 4te Aufl. 12. geb. 2 Thlr. 8 Sgr.

16r Theil. Klugheitslehren für Jünglinge, welche im Begriff stehen in die Welt zu treten. M. 1 Kpfr. 6te Aufl. 12. 8 Sgr.

17r — 28r Theil. Erste Sammlung merkwürdiger Reisebeschreibungen für die Jugend. 12 Theile mit 12 Kpfrn. und Karten. 6te Aufl. 12. 7 Thlr. 12 Sgr.

Diese Sammlung enthält:

1) Heemskerk's und Barenz nördliche Entdeckungsreise und merkwürdige Schicksale.
2) Merkwürdige Abenteuer vier russischer Bootsmänner auf Spitzbergen.
3) Vasko de Gama's Reise nach Ostindien. Die erste welche um Afrika herum vollführt wurde.
4) Traurige Schicksale der Frau Godin Desodonais auf einer Reise von Riobamba, unweit Quito, durch das Amazonenland.
5) Campe's Reise von Hamburg bis in die Schweiz.
6) Beschreibung einer Reise um die Erdkugel, angestellt von dem Britt. Commodore Biron.
7) Beschreibung einer Reise um die Erdkugel, angestellt v. d. Brittischen Capitain Samuel Wallis.
8) Beschreibung einer Reise um die Erdkugel, angestellt v. d. Britt. Capitain Carteret.
9) Das Anziehendste und Merkwürdigste aus Johann Carver's Reisen durch das Innere von Nordamerika.
10) Wilhelm Isbrand Bonteku's merkwürdige Abenteuer auf einer Reise von Holland nach Ostindien.
11) Beschreibung einer Reise um die Erdkugel, angestellt von dem Brittischen Capitain Cook und den beiden Gelehrten Banks u. Solander.
12) P. Brydone's Reise d. Sicilien u. Malta.
13) Campe's Reise v. Braunschweig nach Paris.
14) Capitain Wilsons Schiffbruch bei den Pelju-Inseln.
15) Le Vaillant's Reise in das Innere v. Afrika, vom Vorgebirge der guten Hoffnung aus.
16) Lesseps Reise durch Kamtschatka und Sibirien.

29r — 35r Theil. Neue Sammlung merkwürdiger Reisebeschreibungen für die Jugend. 7 Thle. mit 7 Kpfrn. und Karten. 2te Aufl. 12. 3 Thlr. 18 Sgr.

Diese Sammlung enthält:

1) Geschichte eines Schiffbruchs an der Küste von Arrakan in Ostindien, nach dem Berichte eines jungen Engländers, des Schiffslieutenants W. Mackay.
2) Geschichte des Schiffbruchs u. der unglücklichen Gefangenschaft einer jungen Gräfin von Burke.
3) Schreiben aus Algier, von einem der ehemaligen Pflegesöhne des Herausgebers, Gottlieb Böhl.
4) Samuel Turner's Gesandtschaftsreise an den Hof des Teschu Lama in Tibet.
5) Reise eines Deutschen nach dem See Oneida in Nordamerika.
6) Geschichte eines Schiffbruchs, welchen der englische Fähnrich Prentjes in dem Nordamerikanischen Meerbusen St. Lorenz litt.
7) Hugh Boyd's Gesandtschaftsreise nach Candy, auf Ceylon.
8) Reise in das Land der Kaffern. Ein kurzer Auszug aus J. Barrow's Reisen durch das Innere des südlichen Afrika.
9) Campe's Reise durch England und Frankreich, in Briefen an einen jungen Freund in Deutschland.
10) Campe's Rückreise von Paris nach Braunschweig, in Briefen an einen jungen Freund in Deutschland.
11) Reise in das Land der Buschmänner. Ein Auszug aus J. Barrow's Reise in das Innere des südlichen Afrika.
12) Campe's Reise von Braunschweig nach Carlsbad und durch Böhmen, in Briefen von Eduard und Carl.

36r Theil. Väterlicher Rath für meine Tochter. 9te Aufl. 8. geh. 1 Thlr.

37r Theil. Theophron, oder der erfahrene Rathgeber für die unerfahrene Jugend. 8te Aufl. 8. geh. 20 Sgr.

Bericht über die neueren Verlagsunternehmungen der Schulbuchhandlung und Friedrich Vieweg's in Braunschweig.

Campe's sämmtliche Kinder- und Jugendschriften. — Das Nähere über die Gesammtausgabe, und über die neuen Aufl. der Einzelwerke, bittet die Verlagshandlung aus der nebenstehenden ausführlichen Anzeige zu ersehn.

☞ In sehr vielen Schulen und Privat-Unterrichts-Anstalten ist der größte Theil der klassischen Jugendschriften Campe's bereits eingeführt. Denjenigen, welche diese Einführung noch beabsichtigen und eine größere Anzahl des einen oder andern Werkes auf einmahl bestellen, wird die Verlagshandlung gern Vergünstigungen im Preise gewähren.

Abhandlung für Eltern, Erzieher und Jugendfreunde, über die gefährlichste u. verderblichste Jugendseuche, von J. F. Oest. Gekrönte Preisschrift, herausgegeben v. J. H. Campe. 3te Aufl. 8. 16 Ggr.

Höchstnöthige Belehrung und Warnung für Jünglinge und Knaben, welche schon zu einigem Nachdenken gekommen sind, von J. F. Oest. Gekrönte Preisschrift, herausgegeben v. J. H. Campe. 6te Aufl. 8 Ggr.

Höchstnöthige Belehrung und Warnung für junge Mädchen, zur frühen Bewahrung ihrer Unschuld, von einer erfahrenen Freundin (J. F. Oest). Gekrönte Preisschrift, herausgegeb. v. J. H. Campe. 5te Aufl. 12 Ggr.

☞ Aeltern und Erzieher, denen das moralische und physische Wohl ihrer Kinder und Zöglinge am Herzen liegt, werden auf diese hochwichtigen Schriften ganz besonders aufmerksam gemacht.

Neue, vollständige und auf die möglichste Erleichterung des Unterrichts abzweckende Englische Sprachlehre f. d. Deutschen, v. K. F. C. Wagner. 1ster Thl. 2te Aufl. gr. 8. 1 Thlr.
Desselben Werkes 2ter oder angewandter Thl. 2te Aufl. gr. 8. 16 Ggr.

Englische Sprachlehre f. Deutsche, m. Beispielen zur Erläuterung u. Uebungen zur Anwendung der gegebenen Regeln, von G. Poppleton u. J. Bettac. 6te Aufl. 8. 16 Ggr.

Exempelbuch für Anfänger und Liebhaber der Algebra. v. Ufflacker. 6te Aufl. besorgt von J. C. L. Helwig. gr. 8. 12 Ggr.

Auflösungen der in Ufflackers algebraischem Exempelbuche vorkommenden Aufgaben, von J. C. L. Helwig. 3te Aufl. gr. 8. 1 Thlr.

Die Größenlehre, Handbuch für Gymnasien und den auf dieselben vorbereitenden Unterricht. — 1ster Thl. Die Zahlenlehre, in zwei Abtheilungen, nebst einem Exempelbuche, von J. C. Koken, Professor und Direktor der Klosterschule zu Holzminden. gr. 8. 1 Thlr. 4 Ggr.

Kleines Schulbuch für Anfänger im Lesen und Denken, von F. A. Junker. 40ste Aufl. 8. (5 Bogen) 1 Ggr. 4 Pf.

☞ Diese kleine Schrift ist für den Elementarunterricht ohnstreitig eine der trefflichsten u. wohlfeilsten, und wie die Zahl der Auflage zeigt, bereits in einem sehr großen Kreise eingeführt. Wir empfehlen sie, und die vorgenannten übrigen ausgezeichneten Schulbücher, der Beachtung aller Schulmänner.

Populaire Astronomie, ohne Hülfe der Mathematik in 20 Vorlesungen erläutert, von M. L. Frankenheim, Professor an d. Universität zu Breslau. 2te Ausg. m. Kpfrn. u. Kart. 8. geh. 1 Thlr. 20 Ggr.

☞ Dieses höchst praktische Buch, welches kurz nach einander 2 Auflagen erheischte, darf allen Gebildeten, die auf eine faßliche Art über Astronomie belehrt sein wollen, so wie allen Lehrern, dringend empfohlen werden. Die Kupfer zum Werke sind ausgezeichnet schön, und die ganze Ausstattung sehr sorgfältig.

Lehrbuch der Aesthetik, von F. K. Griepenkerl, Prof. am Colleg. Carolinum zu Braunschw. Zum Gebrauch bei Vorlesungen u. z. Selbststudium. 2 Thle. 8. 2 Thlr.

Ovid's Verwandlungen, deutsch, von Joh. Heinr. Voss. 2 Thle. 2te vermehrte Aufl. gr. 8. gegl. Velinpap. Subscriptions-Preis 2 Thlr. 16 Ggr.

Des S. A. Propertius Werke, übersetzt von Joh. Heinr. Voss. gr. 8. gegl. Velinpap. Subscript.-Preis. 1 Thlr. 16 Ggr.

☞ Die zahlreichen Besitzer der in demselben Verlage erschienenen Vossischen Uebersetzungen des Aristophanes, Horaz und Virgil, werden darauf aufmerksam gemacht, daß die vorstehend angezeigten sich den frühern im Format anschließen. Die Subscript.-Preise erlöschen Ostern 1830.

Des M. T. Cicero Abhandlung von der Freundschaft und vom Alter, Paradoxien der Stoiker und Traum des Scipio. Uebersetzt von K. F. von Strombeck. gr. 8. 1 Thlr.

Des Caj. Vellejus Paterculus zwei Bücher römischer Geschichten, so viel davon übrig geblieben. Uebersetzt von K. F. v. Strombeck. gr. 8. 1 Thlr. 4 Ggr.

Ovid's Heilmittel der Liebe. Uebersetzt von K. F. v. Strombeck. Zweite sehr veränderte Ausgabe. gr. 8. 16 Ggr.

Entwurf eines Strafgesetz- buches für ein norddeutsches Staatsgebiet, von K. F. v. Strombeck. gr. 8. 1 Thlr. 12 Ggr.

Beiträge zur Geschichte der Braunschweig-Lüneburgischen Lande und zur Kenntniß ihrer Verfassung und Verwaltung, von G. P. v. Bülow. 8. geh. 20 Ggr.

Systematische Darstellung des bürgerlichen Prozesses im Herzogth. Braunschweig, von C. H. P. Krüger. 8. 20 Ggr.

Darstellung der englischen Staatsverfassung, von George Custance. Aus dem Englischen mit Anmerkungen, Zusätzen und einem Anhang über die englische Schul- und Universitäts-Verfassung. gr. 8. 1 Thlr. 16 Ggr.

Histoire de Russie et de Pierre le Grand, par le Général Comte de Ségur, auteur de l'histoire de Napoléon et de la grande armée pendant 1812. 8. broché. 1 Thlr. 8 Ggr.

Brasilien die neue Welt, in topographischer, geognostischer, bergmännischer, naturhistorischer, politischer und statistischer Hinsicht, während eines 11jährigen Aufenthalts, mit Hinweisung auf die neuesten Begebenheiten, betrachtet von L. W. von Eschwege, Obrist und General-Director der Gold-Bergwerke. 2 Thle. mit Kpfrn. gr. 8. 1 Thlr. 16 Ggr.

Beiträge zur Kenntniß der Me- dizin im Norden, in einer Auswahl der wichtigsten Abhandlungen nordischer Aerzte. Herausgeb. vom Ritter ꝛc. J. J. A. v. Schönberg. Mit 4 Kupf. gr. 8. 1 Thlr. 20 Ggr.

Handbuch der Anatomie des Menschen, von Friedr. Hildebrandt. 4te umgearbeitete und sehr vermehrte Ausgabe, besorgt von C. H. Weber. 1r. u. 2r. Theil. mit 2 Kupf. gr. 8. 4 Thlr. 16 Ggr.

☞ Der 3te Theil, mit welchem dieses klassische Werk in der neuen Ausgabe beendigt ist, erscheint Ostern 1830.

Systematische Darstellung der antipsorischen Arzneimittel in ihren reinen Wirkungen. Nach Hahnemann bearb. u. herausgeg. v. Dr. G. A. Weber. gr. 8. 2 ⅔ Thlr.

Ueber die Bastarderzeugung im Pflanzenreiche. Eine von der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin gekrönte Preisschrift, v. Dr. A. F. Wiegmann. Mit illum. Kupf. gr. 4. 20 Ggr.

Vollständige Beschreibung und Abbildung der sämmtlichen Holzarten, welche im mittleren und nördlichen Deutschland wild wachsen. Für Gutsbesitzer, Forstmänner, Oekonomen und Freunde der Natur. Nach den besten Hülfsmitteln bearb. von F. L. Krebs. 1s — 14s Heft, jedes Heft mit 6 sorgfältig kolor. Kupf. Fol. à 1 Thlr. 12 Ggr. 21 Thlr.

☞ Von diesem ausgezeichneten Werke, welches die naturgetreueste Darstellung, hohe Eleganz und sehr wohlfeilen Preis vereint, werden im Ganzen noch 10 Hefte erscheinen, von denen alle 2 Monat etwa eins ausgegeben wird. Eine ausführliche Ankündigung und das 1ste Heft liegen zur Ansicht in allen Buchhandlungen vor.

Landwirthschaftliche Schriften
von E. Freiherrn v. Hammerstein. Gekrönte Preisschrift. 8. 1 Thlr. 4 Ggr.

Ueber die Wärme und deren
Verwendung in den Künsten und Gewerben. Ein vollständiges und nöthiges Handbuch für Physiker, Technologen, Fabrikanten, Mechaniker, Architekten, Forst- und Hüttenmänner, von E. Péclet. Aus dem Französischen, und mit den nöthigen Zusätzen für Deutschland versehen, v. Dr. C. F. A. Hartmann. 1r. Theil. mit 7 Kupfertafeln. gr. 8. 1 Thlr. 20 Ggr.

Francisco de Moncada, Zug
der 6500 Catalonier und Arragonier gegen die Türken und Griechen. Deutsch von Dr. R. O. Spazier. 8. geh. 1 Thlr. 8 Ggr.

Die Anwendung des Bajonets
gegen Infanterie und Kavallerie. Ein praktisches Lehrbuch für den Gebrauch dieser Waffe, u. für Militairs jeder deutschen Armee passend, vom Hauptmann v. Jensen. 8. geh. 10 Ggr.

Sir Walter Scott's poetical
Works. With notes complete in one Vol. Royal 8. boards. 2 Thlr. 16 Ggr.

The beauties of the Poets
of Great Britain, with explanatory notes selected and arranged by T. Collins-Banfield. Vol. 1. 8. boards. 1 Thlr. 12 Ggr.

☞ Wir machen auf die vorstehenden Werke, nicht allein die Freunde englischer Sprache und Literatur, sondern auch alle Lehrer derselben aufmerksam. Die letztere Sammlung ist mit der höchsten Sorgfalt gewählt, und für den Unterricht ausgezeichnet zweckmäßig eingerichtet.

Hermann und Dorothea,
von J. W. v. Göthe. Neue Prachtausgabe, mit 4 Kpfrn. nach Kolbe, von Eslinger. Royal 8. gegl. Velinpap. cart. 3 Thlr. 12 Ggr.
Dieselbe Ausgabe prachtvoll in Maroquin, reich vergoldet gebunden, und mit Kpfrn. auf chinesischem Seidenpap. 6 Thlr. 16 Ggr.

Hermann und Dorothea, von
J. W. von Göthe. Neue Ausgabe in 12. fein Velinpap. mit einem Titelkpfr., von Franz Stöber, und 9 Vignetten. Elegant cartonn. mit Goldschnitt. 1 Thlr.
Eine geringere Ausgabe 8. 8 Ggr.

Zwölf Umrisse zu Göthe's Her-
mann und Dorothea, gez. v. Jos. Führig, radirt von L. Gruner. Quer-Fol. elegant geh. 1 Thlr. 12 Ggr.

Müllner's dramatische Werke.
Erste rechtmäßige, vollständige und vom Verfasser verbesserte Gesammtausgabe. 7 Thle. m. 7 Titel-Vignetten. kl. 8. 5 Thlr.
Davon erscheinen in besondern Abtheilungen:

Müllner's Trauerspiele, enthaltend: den 29sten Februar, die Schuld, König Yngurd, die Albaneserin. 4 Thle. mit 4 Titel-Vign. kl. 8. fein Velinpap. 2 Thlr. 18 Ggr.

Müllner's Lustspiele, enthaltend: der angolische Kater, die Zurückkunft aus Surinam, die Vertrauten, die Zweiflerin, die großen Kinder, der Wahn (Drama), der Blitz, die Onkelei. 3 Thle., mit 3 Titel-Vign. kl. 8. fein Velinpap. 2 Thlr. 6 Ggr.

Einzeln werden abgegeben:

Der neun und zwanzigste Februar,
Trauerspiel in einem Akt. Mit Titel-Vign. 8. fein Velinpap. 12 Ggr.

Die Schuld, Trauerspiel in 4 Akten.
Mit Titel-Vignette. 8. f. Velinpap. 18 Ggr.

König Yngurd, Trauerspiel in 5 Akten. Mit Titel-Vignette. 8. fein Velinpap. 18 Ggr.

Der angolische Kater, die Zurückkunft
aus Surinam, die Vertrauten, Lustspiele in 1, 3 und 2 Akt. M. Titel-Vign. 8. fein Velinp. 1 Thlr.

Die Zweiflerin, und die großen Kin-
der, Lustspiele in 1 und 2 Akten. Mit Titel-Vignette. 8. fein Velinpap. 16 Ggr.

Der Wahn, Drama in 1 Act, der
Blitz und die Onkelei, Lustspiele in einem Akte. mit Titel-Vignett. 8. fein Velinpap. 1 Thlr.

Kotzebue's Literaturbriefe aus
der Unterwelt, von Müllner. 8. fein Velinpap. 1 Thlr. 8. Ggr.

Die Stimme Friedrich des Gro-
ßen im 19ten Jahrhundert, eine vollständige und systematisch geordnete Zusammenstellung seiner Ideen über Politik, Staats- und Kriegskunst, Religion, Moral, Geschichte, Literatur, über sich selbst und seine Zeit. Aus seinen sämmtlichen Werken, wie sonstigen schriftlichen u. mündlichen Aeußerungen herausgegeb. u. m. einer Charakteristik seines philosophischen Geistes begleitet von Prof. Dr. Schütz. 5 Thle. 8. geh. Pränumerat.-Preis 2 Thlr. 16 Ggr.
(Auszug aus den sämmtlichen Werken Friedrichs II. Königs v. Preußen.)

Gesammelte Schriften von Tho-
mas u. Carl Aug. West (Schreivogel). In zwei Abtheilungen. 1ste Abth. Bilder a. dem Leben. 2te Abth. Kritische Streifzüge. 4 Thle. gr. 12. f. Velinpap. Pränumerat.-Preis 4 Thlr.

Neuer Novellenkranz, von Wil-
helm Blumenhagen. 1ster Thl. 8. 2 Thlr.

Gemälde aus dem häuslichen
Leben u. Erzählungen, von G. W. Ch. Starke. 3te Aufl. mit 10 Kupf. u. Vignetten. 5 Thle. 8. fein Velinpap. geh. 4 Thlr. 12 Ggr.

Altenglische Sagen und Mähr-
chen. Nach alten Volksbüchern herausgegeben von W. J. Thoms. Deutsch und mit Zusätzen von R. O. Spazier. 16 Bdch. 8. fein Velinpap. 1 Thlr. 8 Ggr.

Auswahl neugriechischer Volks-
poesien, in deutsche Dichtungen umgebildet v. C. F. v. Schmidt-Phiseldeck, königl. Dänischem Etatsrath u. Ritter. 8. f. Velinpap. 20 Ggr.

Die Ruinen, oder Betrach-
tungen über d. Revolutionen der Reiche, u. das natürliche Gesetz, von C. F. Grafen v. Volney. Aus dem Französischen, v. Georg Forster. 7te Aufl., vermehrt mit einem Vorwort über das Leben des Verfassers, vom Grafen Daru, Pair v. Frankreich. Mit Kupf. 8. f. Velinpap. geh. 1 Thlr. 8. Ggr.

J. Wit, genannt von Dörring,
Fragmente aus meinem Leben u. meiner Zeit, 2ter Thl. 8. fein Velinpap. geh. 2 Thlr.

Lucubrationen eines Staats-
gefangenen, niedergeschrieben in dem Criminal-Gefängnisse zu Turin, der Citadelle von Mailand, der Frohnfeste zu Baireuth, der Stadtvoigtei zu Berlin und dem Polizeihause zu Wien. Zum Druck geordnet in der Dänischen Festung Friedrichsort, von Joh. Wit, genannt von Dörring. 8. gegl. Velinpap. geh. 20. Ggr.

Unsterblichkeit und Wiederse-
hen, oder die höhere Welt in uns und über uns. Reden an Gebildete, von Joh. Heinrich Rabbe. 8. 12 Ggr.

Handbuch der allgemeinen Ge-
schichte der christlichen Kirche, von Dr. H. P. K. Henke u. Dr. J. S. Vater. (Auszug aus Henke's größerer Kirchengeschichte.) 3 Thle. gr. 8. 4 Thlr. 12 Ggr.

Versuch einer Geschichte der
christlichen Glaubenslehre u. der merkwürdigsten Systeme, Compendien, Normalschriften und Catechismen der christlichen Hauptpartheien, von J. H. Schickedanz. gr. 8 1 Thlr. 16 Ggr

Wörterbuch der deutschen Sprache,

veranstaltet und herausgegeben von J. H. Campe.

6 Bände (einschließlich des Verdeutschungs-Wörterbuchs) gr. 4. 713 Bogen. Ladenpreis 35 Thlr., herabgesetzter Preis, 17 Thlr.

Möge dieser mehr als billige Preis alle Gebildete des deutschen Volkes, alle Freunde deutscher Sprache und Literatur veranlassen, sich den Besitz eines Werkes zu sichern, welches, vermöge seiner anerkannt classischen und wahrhaft nationalen Gediegenheit, die Grundlage jeder noch so kleinen Büchersammlung sein sollte, wie die Muttersprache, deren unerschöpflichen Reichthum es uns geordnet und gesichtet überliefert, die Grundlage jeder weiteren geistigen Ausbildung ist.

Wie lange dieser, durch beabsichtigten Nachdruck abgedrungene Preis, dauern wird, läßt sich nicht genau bestimmen, nachher tritt der bisherige, angemäßige Ladenpreis von 35 Thlr. wieder ein.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 3. April — № 14. — 1830.

Aufführung der grossen Passions-Musik, nach dem Evangelium Matthäi von Johann Sebastian Bach.

Morgen, am Palmsonntag, von 12 Uhr an, wird Herr Professor Zelter dem dringenden Wunsch aller Kunstfreunde durch die Aufführung dieses unsterblichen Werkes entsprechen.

Unter diesen Umständen wird es doppeltes Interesse haben, nachstehende geist- und einsichtsvolle Anzeige über die bevorstehende Aufführung in Breslau durch den trefflichen Mosevius, aus der Feder unsers geschätzten Mitarbeiters, Dr. Frank, zu lesen. Sie ist zuerst in der Breslauer Zeitung vom 22. März abgedruckt.

Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus von J. S. Bach.

Diese Musik ist im vergangnen Jahre, so viel man weiss, zum ersten Male seit Bach's Zeiten, wieder an das Licht gezogen und an zweien Orten in Deutschland, erst in Berlin, dann in Frankfurt a/M. aufgeführt worden. In Berlin mit höchst bedeutendem Erfolge. Verbreitet theils durch die einzelnen Mitglieder der Singakademie des Professor Zelter, die bei ihren vielfachen und sorgfältigen Vorübungen sich von diesem Werke mächtig ergriffen fanden, theils von den vollständigern Proben aus, zu welchen auserwählte Hörer vom Fach zugelassen worden, vornehmlich aber durch die musikalische Zeitung, in der sich für das grossartige Unternehmen als Zeichen für die Herrschaft ächten Kunstsinnes lebhafte Begeisterung aussprach, war der Ruf des Gewaltigen, Aussergewöhnlichen, ja Unerhörten dieser Musik vorangegangen und hatte das Publikum in hohem Grade aufgeregt. Wenige Tage nach den ersten Aufführung des Werkes musste zur Befriedigung derer, welche dabei keinen Zutritt mehr gefunden hatten, eine zweite angesetzt werden, bei welcher dann abermals so zahlreiche Meldungen zurückgewiesen worden, dass Herr Prof. Zelter sich bewogen fand, einige Wochen später, statt der herkömmlichen Aufführung einer andern Musik, eine dritte desselben Werkes zu veranstalten, für welche sich dann die öffentliche Theilnahme eben so kräftig wie für die frühern ausgesprochen hat. — Wie wenig auch eine Wirkung solcher Art für den Werth eines Kunstwerks beweist, da wir das entschieden Unbedeutende ja Verwerfliche nur zu oft von ähnlichem Erfolge begleitet sehen, so giebt doch eine so allgemeine Bewegung und ein so tiefer Eindruck, durch eine Musik hervorgebracht, welche durch keines der gefälligen Mittel die Sinne reizt, unleugbar ein Zeugniss, dass hier eine innere Macht mit seltner Energie ihre Wirkungen übe.

Diese Gewalt der Bach'schen Passionsmusik liegt offenbar in der grossen Eigenthümlichkeit, womit sie ihren Gegenstand vorführt, und dem Hörer nicht blos zu empfinden und zu betrachten giebt, sondern ihn zu eigner Thätigkeit aufruft, und ihn in den Fall setzt, den Vorgang selber

mit zu erleben. Bach hat erkannt, dass die alleinige künstlerische, der Idee wahrhaft entsprechende Form für die Darstellung der Passion, die geschichtliche sei. Seiner eignen Stärke sich bewusst, und die Macht, welche in der Musik liegt, tiefer als irgend ein Andrer kennend, hat er mit gewaltiger bildender Kraft die christlichen Gestalten persönlich gemacht und hingestellt, hat er Christus selbst, Gemüth, Sinn und Wort, hat er den Geist der Jünger, und derjenigen unter ihnen, die in der Leidensgeschichte einzeln heraustreten, hat endlich er das Volk, die Gläubigen wie die Zweifler, die Vertrauenden wie die Eifernden, Liebe und Verfolgung in seine Kunst gebannt, und dann mit Zügen unsterblicher Wahrheit festgehalten. Denn entweder die Musik ist keiner Verbindung mit der Religion fähig, was Niemand behaupten mag, oder sie steht in der nächsten Beziehung und im innigsten Verhältniss zu ihr. Dann aber hat sie auch den Ausdruck für die höchsten religiösen Ideen, welcher allerdings nur dem Genius offenbar werden konnte, der ihre verborgensten Tiefen eröffnet, den ganzen vollen Umfang ihrer Kräfte beherrscht hat. Und so mag der einzige Seb. Bach zu solchem Werke der Berufene gewesen sein. Niemand hat, wie er, die harmonischen Geheimnisse ergründet, Niemand, ihm gleich, die unermesslichen Wege für die Stimmenführung durchforscht, Niemand den Schatz des Klanges mit so sichrer Hand gehoben und an den Tag gezogen, wie er. So hat auch er allein den Willen haben können, die Leidensgeschichte, nicht in einer nur abgeleiteten Empfindung, sondern in ursprünglicher Gestalt, als das höchste christliche Drama, in seine Kunst, die Musik, einzubilden.

Einem Rhapsoden gleich, der uralte, längst im Geist und Wort des Volkes lebende Geschichten den immer auf's Neue entzückten Hörern vorführt, beginnt der Evangelist seine Erzählung im Recitativ. So oft er an die Stellen gelangt, da Christus, oder ein Apostel, oder die Schaar der Jünger, Pharisäer, ihre berühmten Worte zu sagen haben, treten diese ein, und der Evangelist schweigt. In diesen Recitativen Christi und des Evangelisten ist der musikalische Ausdruck so hoch gestiegen, dass man empfindet, es laste auf jedem ausgesprochenen Wort, auf jeder vorgebrachten That das Geschick ganzer Geschlechter. Niemand entscheidet mehr, ob hier der religiöse Gehalt der Rede durch die Musik, oder diese durch jene verklärt und erhöhet werde. Beide sind in der innigsten Durchdringung auf ihren Gipfel gehoben. In diese tiefe Ruhe des Gesanges, worin des Lehrers Milde, Klarheit, weissagendes Gemüth, Ergebenheit, Vertrauen, Duldung und Hinwendung nach dem ewigen Leben, wie in Einem grossen Bilde seiner Persönlichkeit künstlerisch zusammengefasst sind, in diese heilige Stille bricht dann das Getümmel der Welt, der Spott des Zweifels, der Hohn der Sinnlichkeit, der Priester Eigensucht, die Rohheit, der Pharisäer Hass und Verfolgung hinein. Alle diese Bewegungen sind in kurzen gewaltigen Massenstücken mit der höchsten erreichbaren Energie karakterisirt. Dieser weltlichen betäubenden Macht gegenüber darf die eben erwachte christliche Empfindung und Liebe noch nicht laut werden, und giebt sich daher nur als Gefühl und Ergebung einer einzelnen Stimme aus der Gemeinde in den Arien kund, die wie aus verborgner Einsamkeit, in stiller Entsagung heraustönen. Die Gemeinde selbst aber tritt bei den höchsten Wendepunkten des Vorganges, nach den gewichtigsten Worten des Meisters im Choral ein, der entweder betrachtend ist, der Lehre Sinn zusammenfassend, ermahnend, und in solcher Bedeutung sehr wohl einen Vergleich mit dem Chor der griechischen Tragödie zulässt; oder in ganz nur christlicher Eigenthümlichkeit das Bewusstsein der Sündhaftigkeit, Reue, Busse und Vorsatz ausspricht. So sind denn diese Choräle bei ihren Eintritten von unbeschreiblich versöhnender, wohlthuender Wirkung, da der Zuhörer gleichsam vertreten wird, und bei dem Ungeheuren, das sich ereignet, ein Wort aus eigner Seele vernimmt. Nach dem Tode Jesu, da die Natur selbst Zeichen des Schreckens und der Trauer giebt, wird denn auch die Musik sogleich mystisch, und eine Stimme ertönt mit der Weissagung des Friedens. Noch einmal erhebt sich ein Laut des Zweifels, aber schon ist von den Läugnern selber: „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen"

ausgesprochen, in einer Musik, welche wie das Glück der Ueberzeugung klingt. Jede weltliche Regung schweigt, und ein frommes Gedächtniss begleitet den Todten in sein Grab.

Aus dieser Anlage des Werkes geht hervor, dass die Musik, die darin in vollendeter Einheit mit ihrem Gegenstande unmittelbar auf lebendige Wahrheit dringt, sich hier auch nicht als selbständige Kunst geltend macht und frei von ihrem Gegenstande ausbreitet. Bach hat, wie schon gesagt, das eigenthümliche Leben der Töne unter einander am tiefsten unter den Komponisten gekannt, ihm aber in diesem seinen Werke keinen Spielraum gestattet. Es mag wohl erlaubt sein, zunächst die Mässigung des so mächtigen Künstlers und den durchdringenden Kunstverstand zu bewundern, womit er die Schranken seines Wirkens durch den Geist seiner Aufgabe selber bestimmen lässt. Nirgends ist der Musik unabhängig ihr Lauf gelassen. Die Chöre der Jünger, Priester, Pharisäer u. s. w., währen grösstentheils nur einige Sekunden, höhstens wenige Minuten lang; in diesen dramatischen Gesammtsätzen ist kein durchgeführtes Thema; im ganzen Werke keine Fuge; selbst die gewaltigen Massen des ersten Doppelchors, der die Trauer einleitet, sind durch den Cantus firmus: „O Lamm Gottes" gebändigt und wie auf ihre Bestimmung hingewiesen. Alle, welche mit dem Namen Bach die Vorstellung herber, unmelodischer, blos durch kunstreiche Verkettungen ausgezeichneter und schwer zugänglicher Musik zu verbinden gewohnt waren, erstaunen denn auch beim ersten Anhören der Passion, etwas so ganz Anderes, als das Gefürchtete zu finden. Was der Künster sonst in weiterem Raume, in bequemer Entfaltung sagen durfte, das musste er hier, der Bedeutung zum Opfer, in den Kern weniger Takte zusammendrängen, die dann immer als die Brennpunkte des musikalischen Ausdrucks auch das ganze Licht haben. Man wird daher nicht wohl ein musikalisches Werk nennen können, aus welchem, wie aus diesem, jede Art der Willkühr mit so unerbittlicher Strenge verbannt wäre. Man könnte sagen, jeder Ton darin sei ein Kunstwerk. Daher auch die ungemeine Fasslichkeit und Klarheit. Nirgends findet die gewöhnliche Meinung, als sei Gelehrsamkeit und Studium zum Ergreifen der Schönheit alter und strenger Musik erfoderlich, eine untergeordnetere Stelle als hier. Es sind, denen jede Musik sonst völlig gleich war, von dem Geiste dieses Werkes beseelt worden. Alles erklärt sich darin durch sich selbst, nicht einen Augenblick findet der Zuhörer sich einer unbestimmten Richtung überlassen, nichts ist einer zweifelhaften Deutung Preis gegeben; weshalb auch Alles, was sich etwa Erklärendes dieser Musik voranschicken lässt, ihrer eigenen Grösse und Klarheit gegenüber gering und dürftig erscheint.

Ohne Zweifel ist es merkwürdig, dass dieses Werk Bach's, nachdem es ein volles Jahrhundert lang unbedacht geblieben, in unsern Tagen von Neuem in's Leben gerufen wird; und man sagt nicht zu viel, wenn man behauptet, dass diese Aufführungen in der Geschichte deutscher musikalischer Bildung einen bedeutenden Zeitpunkt bezeichnen werden. Unsrer Stadt Breslau wird dann ein Ehrenplatz nicht fehlen, und er ist ihr zum Theil schon jetzt gesichert. Herr Musikdirektor Mosevius hat, wie dem Publikum schon bekannt worden, unternommen, diese Bach'sche Passion am diesjährigen Palmsonntage öffentlich aufzuführen. Die von ihm gegründete Singakademie, durch die Musik selbst in die lebhafteste Bewegung gesetzt, hat seine unausgesetzten Bemühungen und höchst achtungswerthen Anstrengungen mit der thätigsten Liebe zur Sache unterstützt. Diese ist für die Aufführung einer solchen Musik denn auch unentbehrlich, da hierbei der gewöhnliche Gesang-Mechanismus nicht ausreicht, und geistige Bewegung, und das lebendige Vermögen den wechselnden Moment in seiner Eigenthümlichkeit zu ergreifen, nothwendige Bedingungen des Gelingens sind.

Der Herausgeber der Partitur und des Klavierauszugs dieser Passion hat am hiesigen Ort eine sehr bedeutende Theilnahme gefunden. Das Subscribenten – Verzeichniss zählt aus Breslau siebzehn Unterzeichnungen auf die sehr theure Partitur, die schon erschienen ist, und neunzehn auf den Klavierauszug, der in Kurzem erscheinen wird. Ein für den hier ver-

breiteten Kunstgeschmack in der That so günstig zeugendes Resultat, dass der Success der Aufführung selber völlig ausser Zweifel gesetzt scheint.

Die Pasionsmusik wird an demselben Abend, auf welchen ihre Aufführung hier angesetzt ist, auch in Berlin von Herrn Professor Zelter wiederum gegeben werden.

H. Frank.

Berichte.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

Eine vielwöchentliche Abwesenheit in Süddeutschland hat mich so sehr in Rückstand mit Mittheilungen über unsre Musikangelegenheiten gebracht, und ist zugleich Ursache, dass ich über so Manches nur einen kurzen historischen Bericht abstatten kann.

Die Leser sind so freundlich und ausführlich von dem in Kenntniss gesetzt worden, was ich zur Unterstützung deutscher Kunst auf anderm Wege zu versuchen für Pflicht, was vornehmlich nach dem jetzigen Zustande der dort bewährten Verhältnisse gefragt werden dürfte. Dass ein solcher Angriff auf so viele Interessen zunächst eine erhöhte Thätigkeit der dabei Interessirten zur Folge haben, dass alle, guter eine Nebenmittel aufgeboten werden würden, um dieselben so lange wie möglich aufrecht zu erhalten, war wohl vorauszusehen, so wie, dass für den Augenblick nach Aussen hin die Sache der Deutschen sich nicht verbessern werde. Die guten Mittel, in so fern sie in einem erhöhten Streben, durch Aufführungen von Meisterwerken die verlorne Theilnahme der Musikfreunde wieder zu wecken, bestehen — gegen die ist wahrlich unter solchen Verhältnissen nichts einzuwenden; — so wie gewiss, dass alsdann die Anwesenheit der Italiener, wenn sie auch uns die Entbehrung einer unbeschränkt wirkenden deutschen Opernbühne nicht ersetzen, doch der Kunst im Allgemeinen auch förderlich sein könnte. Wenn es darum eigentlich ein Jammer ist, dass die Italiener in Dresden das unsinnige Vorrecht haben, die Mozartschen Opern allein aufführen zu dürfen, und unser grösster Meister in fremder Sprache und aus fremden Kehlen zu uns spricht, so ist es doch wenigstens gut, dass wir ihn überhaupt in dieser jämmerlichen Opernepoche hören, und die Aufführung des „Don Juan," mit der die italienische Opernbühne dieses Jahr begann, ist immer ein relativ erfreuliches Ereigniss; so wie fast noch mehr, dass auch Cimarosa's vortreffliche il matrimonio segreto wieder in die Scene gesetzt wurde. Wollte ein Kunstmäcenas die Signori's und Signore's aus eigner Privattasche grossmüthig bezahlen und ihnen einen Tag in der Woche zu ihrem Treiben ferner nur an-, und sie blos auf italienische schöne Opern ohne Beeinträchtigung des deutschen Repertoirs verweisen, so müsste man von Vorurtheil verblendet sein, um sich nicht über ein solches Geschenk zu erfreuen. Aber jetzt, wo es, Dank den Bemühungen der Herren Hell (der als Regisseur der italienischen Oper eine Gage zieht) und Morlacchi, wiederum gelungen ist, ihnen den alten Mittwoch wieder zu verschaffen, und der Finanzkasse neue 4500 Thlr. für das neue Engagement der Palazesi, die man vor einem Jahre wenigstens mit 1000 Thaler weniger hätte erhalten können, zu entlehnen — eine Summe, für welche die deutsche Oper sich mit einem tiefen Bass zu einem Osmin und Sarastro wie mit einer Soubrette versehen, und dann vielleicht das vorzüglichste Ensemble in Deutschland aufweisen könnte — jetzt sind ihre Theaterzettel an den Strassenecken ein Schmerz für Jeden, dem der Zustand deutscher Kunst — und deutscher Komponisten am Herzen liegt. — Von dieser Dame, die in Italien missfallen hat, erwartet man, wie von einer Armida, eine neue Bezauberung des Publikums. — Wie es jetzt mit einer andern offenbaren Intrigue steht, von der früher die Rede war, weiss ich in diesem Augenblicke nicht genau. Man wollte nämlich der deutschen Oper — einen italienischen Musikdirektor aufdringen, der in Probestörungen u. s. w. den Italienern recht hübsch in die Hände arbeiten könnte; — einen Idioten zumal, der für solche Zwecke am Besten passt, — Herrn Rastrelli jun. dessen Rondeau, les charmes de Dresde in

diesen Blättern bereits gewürdigt worden, einen Komponisten, der bei einer Messe in der katholischen Kirche die Hauptfiguren statt in die Violinen in — die brummenden Bässe legt; einen Mann mit so viel Kenntniss der Musikgeschichte, dass er den „Don Juan" für die erste italienische Oper erklärt, wahrscheinlich Beethovens „Christus am Oelberge," weil ihm ein — italienischer Text untergelegt worden ist, darum auch für das erste italienische Oratorium nach dessen also versprochner Aufführung erklären wird. — Wie es mit dieser Creation jetzt steht, weiss ich, wie gesagt, nicht genau. Hoffentlich wird es aber Herrn Reissiger's Bemühungen gelingen, sich einen solchen ungebetenen Gast und Störenfried aus seinem eignen Institute wenigstens fern zu halten.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin.

Schluss der Möser'schen Akademien.

Nach ein Paar Quartettabenden, in denen das treffliche Spiel des Herrn Musikdirektors Möser und seiner Begleiter Alles erfreute, wurde der zweite Cyklus mit der gelungenen Aufführung

einer Ouvertüre von Lindpaintner,
einer Symphonie (Es-dur) von Haydn
und der C-moll-Symphonie von Beethoven

geschlossen. Ungern mochten die Musikfreunde die Vorstellung fassen, von nun an auf lange Zeit klassische Instrumentalmusik zu entbehren, zumal in einer Zeit, wo die Oper fast ausschliesslich dem schlechten und seichten Französismus hingegeben ist. Daher musste Hr. Möser dem allgemeinen Begehr wenigstens noch einen Abend (am 31. März) zugeben, an dem

1) eine Symphonie aus A-dur von Friedr. Schneider,
2) die C-dur-Ouvertüre zu „Leonore,"
3) das Septuor,
4) die F-dur-Symphonie von Beethoven

aufgeführt wurden.

Das erstgenannte Werk war um so interessanter, da noch nie eine selbständige Instrumentalmusik des hochgeschätzten Oratorien-Komponisten (eine Gelegenheits-Ouvertüre über den dessauer Marsch ausgenommen) hier gehört worden ist. Jene Symphonie gehört zu den frühern Werken des Tonsetzers, und soll schon vor 20 Jahren in Leipzig aufgeführt worden sein. Unstreitig ist der thätige Komponist seitdem zu höhrer Meisterschaft vorgeschritten. Aber allgemein erfreute man sich neben der tüchtigen Arbeit an der Frische, Rüstigkeit und Freudigkeit der Gedanken, besonders in den Allegro's und ganz vorzüglich in dem Scherzo. Es ist nicht jeder Stunde vergönnt, das Höchste auszusprechen; und wär' auch nicht einmal wünschenswerth. Aber nur irgend eine Idee, irgend eine Beseelung muss uns aus den Tönen reden, nur nicht eine trocken fabrizirte Chrie sich als Kunstschöpfung breit machen wollen, wie wir neuerdings gehört. Schneider hat uns schon in diesem frühen Werk eine Künstlergabe gereicht.

Ueber Beethovens Meisterwerke ist schon geredet worden. Es bleibt nur das Personal des Septuors zu nennen: die Herren Möser, Henning, Kelz, Eisolt (Saitenquartett), Pfaff (Klarinette), Humann (Fagott) und Lenss (Horn), die sich alle als vortreffliche Exekutanten bewährten.

Marx.

Allerlei.

No. 2.

der Briefe des Johannes Fromm.

(Fortsetzung.)

„Lieber Kantor," fiel der Pfarrer ein," „Du vergisst den Unterschied in der Masse." „Gut," sagte der Kantor, „darauf will ich dienen. Denke Dir, es sei der Eisscholle eine eiserne Nase angesetzt, an der Spitze dieser Nase aber sitze die bleierne Kugel, dieselbe, welche ich aus dem Pistol habe abschiessen lassen, so dass der Pfeiler nur von der Kugel und gar nicht von der nachschiebenden Eisscholle berührt wird. Schröpfen und köpfen lasse ich mich darauf, dass bei dieser Prozedur die Brücke eben so stark gerüttelt wird, als wenn der Pfeiler unmittelbar von der Spitze der Scholle getroffen wird. Doch ich merke schon, wo der Sache die materia peccans sitzt. In dem Aufsatze da ist eine absolute Gleichheit des Anhaltpunkts angenommen.

Hinsichtlich der Taste kommt diese Gleichheit nicht in Betracht, wohl aber hinsichtlich des Hammers. Nun weiter. Wie es schon in dem Begriffe der Vibration einer an beiden Enden befestigten und gespannten Saite liegt und auch in dem vorliegenden Aufsatze anerkannt wird, so verlangt das Tönen der Saite nothwendig ein, wenigstens theilweises, Abweichen derselben von der graden Linie, und zwar zunächst an der Stelle, an welcher die Saite der Geige von dem Bogen, die der Harfe vom Finger, die des Pianoforte vom Hammer berührt wird. Eben an dieser Stelle wird zunächst eine Krümmung der Saite hervorgebracht. Je stärker diese Krümmung, desto stärker — im Allgemeinen — der Ton. Aber es haben noch zwei andre Dinge, — wovon man sich leicht bei der Geige und Harfe überzeugen kann — Einfluss auf die Stärke und die Farbe des Tones. Einmal nämlich macht es einen bedeutenden Unterschied, ob das Abbiegen der Saite von der graden Linie schneller oder langsamer bewerkstelligt wird; zum Andern kommt es sehr darauf an, ob diejenige Kraft, durch welche die Saite von der graden Linie abgezogen worden, plötzlich oder nur allmählig wieder aufgehoben wird. Man biege die Saite einer Geige, wie beim Pizzicato geschieht, möglichst schnell von der graden Linie ab, man lasse den Finger möglichst schnell davon abgleiten, und man wird einen mehr hellen, mehr schneidenden, Ton erhalten; dahingegen biege man die Saite langsam von der graden Linie ab, man ziehe den Finger nur allmählig zurück, so dass die Saite noch beim Anfange ihres Rückweges, ihres Zurückschnellens, vom Finger berührt bleibt, sie mithin auf dem Rückwege eine Friktion, also damit einen Aufenthalt erleidet, und der Ton wird stumpfer, matter ausfallen. Dass bei beiderlei Prozeduren die Klangfarbe verschieden sein müsse, das darf man auch schon in dem vor uns liegenden Aufsatze als eingestanden betrachten. Jetzt hätte ich also nur noch zu beweisen — dass mittels des Anschlages beim Pianoforte, mittels der Art und Weise, auf welche der Spieler die Taste in Bewegung setzt, sich bewerkstelligen lasse, dass die vom Hammer getroffen werdende Saite langsamer oder aber schneller von der graden Linie abgebogen, und hinwiederum, dass die Kraft, wodurch die Saite abgebogen war, langsamer oder aber schneller aufgehoben werde. — Dieses will ich Euch zur Stelle beweisen, dass man mittels des Anschlages eine grössere Ausbiegung der Saite von der graden Linie hervorbringen könne. Hier heran an mein Instrument; ad oculos ist die beste Demonstration. Für's Erste wisset Ihr beide schon aus Erfahrung, dass mein neues Pianoforte sich sehr leicht spielt, keinen schweren und keinen zähen Anschlag hat. Nun gebt Acht. (Er öffnete das Instrument und nahm die Dämpfung ab.) Ihr seht, dass, wenn ich einen Ton anschlage, der Hammer die Saite berührt; aber auch in demselben Augenblicke, ich mag die Taste niedergedrückt lassen oder nicht, wieder zurückfällt. Nun aber kommt ein Kunststück, welches nicht immer, aber doch gewöhnlich gelingt. Bemerkt Ihr wohl (er drückte wieder eine Taste nieder), dass dieses Mal der Hammer längere Zeit an der Saite liegen und sichtbar geblieben ist, als zuvor? Aber es soll noch besser kommen. (Er experimentirte) Voici! Da hab' ich ihn gebannt, den Hammer; still bleibt er an den Saiten liegen, und wenn Ihr scharfe Augen habt, so könnt Ihr sehen, dass ich ihn fortwährend noch stärker gegen die Saiten dränge und diese eine stärkere Ausbiegung bekommen. Dieses bewerkstellige ich dadurch, dass ich zuerst den Finger ganz leise auf die Taste setze und diese ganz leise, etwa um die Dicke eines Strohhalmes, und zwar so weit, bis ich eine geringe Vermehrung des Widerstandes spüre, niederdrücke, hierauf aber mit einer geschwinden, jedoch nicht fortschnellenden, sondern mehr schiebenden, Bewegung des Fingers die Taste völlig zu Grunde drücke. Merkt auf! Jetzt schlage ich mit gewöhnlicher Anprellung des Fingers in mittelmässiger Stärke einen Ton an. Ich werde versuchen mit gleicher Stärke einen Ton hörbar zu machen, wobei der Hammer einen Augenblick an den Saiten sichtbar bleiben soll, und er wird etwas dumpfer ausfallen; ich werde versuchen, den Hammer ganz an den Saiten liegen zu behalten und Ihr werdet einen ganz gedämpften Ton hören."

Der Kantor experimentirte und brachte Alles so heraus, wie er gesagt hatte. Darauf lehrte er den Pfarrer und mich das Kunststück selbst ausführen, indem er einen unsrer Finger beim Anschlagen einer Taste leitete, und wir konnten es ihm bald nachmachen und haben nachher dasselbe mit Erfolg auf unsern eignen Instrumenten versucht.

„Nun aber," fuhr der Kantor fort, „will ich Euch auch weiter zeigen, warum das Ding ohne Hexerei so zugeht und gerade so zugehen muss." (Er zog die ganze Mechanik aus dem Instrumente heraus und setzte sie vor uns auf den Tisch.) „Hier auf dem hintern Theile der Taste seht Ihr eine Art von Gabel aufgepflanzt, zwischen deren beiden Zacken, oder, wenn Ihr lieber wollt, Backen, der Stiel des Hammers sich befindet. Dieser Hammerstiel stellt eine Wippe dar, welcher ein von einer Backe der Gabel zur andern gehender Drath als Welle, als sogenanntes Hypomochlion, dient. Wird der hintere Theil des Hammerstiels niedergedrückt, so muss sich dessen vorderer Theil und mit selbigem der daran befindliche eigentliche Hammer nothwendig in die Höhe heben, wodurch denn der Hammer selbst bis an die Saiten gehoben wird. Es ist also die Aufgabe des Mechanikus die, dass das Niederdrücken des vordern Theils der Taste — als wodurch der hintre Theil der Taste nebst der Gabel und dem ganzen Hammer in die Höhe gehoben wird — auch ein Niederdrücken des hintern Theils des Hammerstiels zur Folge habe. Nun seht Ihr hinter den Tasten eine Reihe kleiner aufrechtstehender Hacken, welche der Instrumentenmacher „die Auslösung" nennt. Jede Taste hat einen solchen Hacken, jeder Hacken hinwiederum eine sehr schwache Feder hinter sich, welche verhindert, dass der Hacken rücküber falle, bei nur geringem Drucke aber duldet, dass der Hacken an seinem obern Theile schräg rücküber gebogen werde, jedoch bei der Wiederaufhebung eines solchen Drucks den Hacken wieder in seine perpendikulaire Stellung zurückschnellt. Jetzt gebt Acht auf die Prozedur, welche Ihr sehen werdet. Ich drücke mit einiger Anprallung des Fingers eine Taste nieder; dadurch wird deren hinterer Theil und zugleich die Gabel und der ganze Hammer in die Höhe geschnellt; das hintre Ende des Hammerstiels aber stösst bei diesem Luftsprunge unter den Bart eines Hackens und erleidet dadurch ein unmittelbares Zurückprallen in derselben Richtung, in welcher die Anprallung statt gefunden hatte. Der Bart des Hackens aber, weil sein Stiel unten befestigt ist, kann nicht in derselben vertikalen Richtung, in welcher ihn das hintere Ende des Hammerstiels von unten auf einen Stoss versetzte, fortgeschnellt werden; er weicht daher schräg zur Seite oder vielmehr rückwärts aus. Während dessen ist aber die Gabel mit dem Hammerstiele schon höher gestiegen und zwar in einer Situation, wo das hintre Ende des Hammerstiels nicht mehr wagerecht, sondern abwärts geneigt liegt, und in dieser Richtung sehr leicht an dem, von seiner Feder wieder zurückgeschnellten, Barte des Hakens vorbei glitscht, ohne ein neues Anprallen zu erdulden. Sobald ich aber mittels eines ganz leisen Niederdrückens der Taste das hintre Ende des Hammerstiels bis dahin hebe, dass es, unter Vermeidung alles Anprallens, möglicht sanft mit dem Barte des Hakens zusammentrifft, so mangelt die Kraft, welche den Haken zum Rücküberlehnen bringen muss. Der Haken bleibt in seiner Richtung stehen und das hintere Ende des Hammerstiels wird von dem Barte des Hakens, während das Hypomochlion des Hammerstiels höher steigt, dennoch so weit niedergedrückt, dass der am vordern Theile des Hammerstiels befindliche Hammer bis an die Saiten hinauf gewippt wird. Bei dieser Prozedur also muss nothwendig in dem Augenblicke, wo der Hammer die Saiten berührt — vorausgesetzt, dass das Niederdrücken der Taste fortdauert, also die Gabel noch ferner in die Höhe gehoben bleibt — auch noch die Kraft fortwirken, welche den Hammer, im Wege des Hebels, bis zu den Saiten erhob; wohingegen bei der andern Prozedur diese Kraft nur durch ein momentanes An- und Abprallen hervorgebracht wurde, also auch nur von momentaner Wirkung sein konnte. Ihr werdet also nicht mehr leugnen können, dass diejenige Kraft, mittels welcher der Hammer an die Saiten gebracht wird, wenn ich die Taste durch einen prellenden Stoss des Fingers niederdrücke,

homogen ist mit der Kraft, welche die Pistolenkugel fortgeschnellt hat; wohingegen diejenige Kraft, mittels welcher der Hammer an die Saiten gebracht wird, wenn ich die Taste sanft niederdrücke, von ganz andrer Art (wenigstens in der Regel) ist und derjenigen nachschiebenden Kraft gleicht, durch welche die schwimmende Eisscholle stromabwärts getrieben wird; Ihr werdet einsehen, dass in letzterm Falle, bei fortdauerndem Niederdrücken der Taste, der Hammer nicht von den Saiten zurückfallen vielmehr so weit, als diese sich von der graden Linie abbiegen lassen wollen, in die Höhe gedrängt werden kann. Damit hätte ich nun bewiesen, was zu beweisen nöthig; indessen lese ich aus Euren Augen schon einige Einwürfe. Ihr werdet sagen:"

1) „Mein Instrument sei vielleicht mangelhaft gebaut; es müssten die sogenannten Auslösung bildenden Haken nicht so fest stehen; sie müssten auch dann rückwärts überweichen, wenn das hintere Ende des Hammerstiels nur mit sanftem Drucke und ohne alles Anprallen (von unten auf) wider sie gedrängt würde.

Da habt Ihr aber Unrecht. Was Ihr verlangt, lässt sich sehr leicht bewerkstelligen; man darf nur die hinter der Auslösung befindlichen Federn schwächen. Allein damit wird auch die Stärke des Tones, deren das Instrument fähig ist, geschwächt. Steht, wie der Instrumentenmacher spricht, die Auslösung zu lose, oder anders zu reden, wird der Bart des Hakens der Auslösung schon bei der gelindesten Berührung schnell zur Seite (rückwärts) gedrängt, so wird auch das hintere Ende des Hammerstiels nicht stark genug von dem Barte des Hakens (weil er nicht genügenden Widerstand leistet) zurückprallen, und eben daher wird der Hammer nicht stark genug gegen die Saiten geschnellt werden können. Eben dieses ist bekanntlich der Grund, warum bei häufigem und langjährigem Gebrauche ein Instrument an der Kraft seines Tones verliert, indem nämlich die hinter der Auslösung befindlichen Federn schwächer werden und die Haken der Auslösung zu leicht ausweichen. Ferner werdet Ihr einwenden:

2) Kein Spieler werde beim Niederdrücken der Taste eben das Kunststück machen, welches ich Euch so eben gelehrt habe.

Ich antworte, dass mancher Spieler die Finger nicht genugsam aufhebt, vielmehr selbige gewissermaassen über die Tasten hinschleichen lässt. Die Folge davon ist die, dass der Finger die Taste anfänglich leise und ohne alle Anprallung berührt und selbige schon um ein Geringes niederdrückt, bevor der eigentliche Anschlag, der mehr schnelle und kräftige Druck, erfolgt. (Diese Erscheinung findet sich vorzüglich auch dann, wenn der Finger mit Unsicherheit die benöthigte Taste sucht.) Nun ist es ja nicht nöthig, dass der Prozess, welchen ich durch mein Kunststück in der Mechanik des Instruments hervorbringe, auch so vollständig, als ich ihn hervorbringen kann, vor sich gehe; aber er wird immer in einiger Maasse beobachtet. Alles kommt darauf an, ob die Taste gleich Anfangs auf der nur sehr geringen Strecke, auf welcher der Hammerstiel schon bis an die Auslösung emporgehoben wird, mit sattsamer Geschwindigkeit niedergedrückt, niedergeschnellt werde; denn nur in dem Augenblick, wo der Hammerstiel die Auslösung berührt, kann sein Zurückprallen und damit ein Anprallen des Hammers gegen die Saiten durch die Bewegung der Taste erwirkt werden. Findet nicht eben in diesem Augenblicke ein wirkliches Zurückprallen des Hammerstiels statt, so wird durch die nachherige Bewegung der Taste das Versäumte niemals, wenigstens nie vollständig, nachgeholt werden können; denn wenn man von diesem Augenblicke an auch mit möglichster Geschwindigkeit die Taste niederdrückt, so erfolgt doch kein eigentliches Zurückprallen des Hammerstiels, sondern derselbe (das hintre Ende desselben) wird dann nur noch niedergedrückt, niedergeschoben. Weil nun der Hammerstiel einen Hebel bildet, so kann sich die Bewegung des vordern Endes desselben nur nach der Bewegung seines hintern Endes richten.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 10. April — № 15. — 1830.

Aufführung der grossen Passions-Musik, nach dem Evangelium Matthäi von *Johann Sebastian Bach.*

Am Palmsonntag füllten sich zur Feier dieses heiligen Gesanges und zur Vorfeier des Charfreitags die Hallen der Singakademie mit der Menge der Kunstfreunde, denen thätiger Antheil, oder Zutritt als Zuhörer vergönnt war; — denn wiederum, wie im vorigen Jahre, genügte der weite Raum nicht für den Zutritt des hörbegierigen Publikums. Gewiss lebte dankbare Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy, der das unsterbliche Werk zuerst vor allen Tonkünstlern der Welt wiedergegeben, in jeder Brust. Gewiss wendete sich der Dank von ihm auf Herrn Professor Zelter, der in seinem hohen Alter keine Mühe gescheut, das Beginnen des jüngern Tonkünstlers fortzuführen. Ihm schlossen sich voll religiöser Erhebung und hoher künstlerischer Weihe Herr Stümer (Sänger der Worte des Evangelisten), Herr Devrient (Sänger der Worte Jesu), Herr Mantius (für Herrn Bader), Mad. Thürschmidt, Fräul. v. Schätzel, im Orchester dessen Anführer, Herr Ritz, Herr Griebel (der das Oboesolo zur Arie, „ich will bei meinem Jesu wachen," entzückend schön vorträgt) und alle übrigen Kunstfreunde mit gleich edlem Eifer, mit gleichem Aufwand aller Kräfte, folglich mit gleichem Verdienst an. Ein Abmessen Einzelner gegen einander, oder der ganzen Aufführung gegen die vorjährigen wäre dem hohen Gegenstand unangemessen. Die Erbauung und Dankbarkeit der Zuhörer weiset jede Nebenbetrachtung ab; nur die Ueberzeugung lebt, dass jeder der ausführenden Künstler nach bestem Wissen und vollem Vermögen gewirkt hat.

Daher möge es nicht als Kritik des Geleisteten aufgenommen werden, wenn ich gegen zwei Abweichungen der diesmaligen von den frühern Aufführungen mein Bedenken ausspreche; nur, weil ich es für Pflicht halte gegen das Werk und gegen auswärtige Kunstvereine, die dasselbe aufzuführen gedenken, geschieht es.

1. Herr Professor Zelter hat den Mittelsatz des letzten Schlusschors weggelassen. — Ich halte es nicht für recht, da ein so grosses, gewaltig erschütterndes, an einzelnen durchaus wichtigen und höchst mannigfaltigen Gegenständen so überreiches Werk einen grossen, breiten, die vielfache Aufregung mit Macht beschwichtigenden Schluss fodert, in dem sich das Gemüth aus den Schwankungen der verschiedensten Bewegungen zu christlich ergebner und christlich erhebender Ruhe sammle. Bach hat dieselbe Ansicht und Empfindung gehabt; das beweiset nicht blos die Länge seines Schlusschors neben so viel kurzen, sondern auch dessen ganzer Inhalt, namentlich die mächtig zusammenfassende Bassbewegung, gleich dem Schwung das Fest ausläutender Glocken. Und eben im weggelassenen Mittelsatze dringt jene Beschwichtigung in unsre Brust, eben hier ist es, wo das beruhigtere Herz in demüthiger Liebe zum Heiland aufbebt:

Eine äussere Rücksicht soll, wie man sagte, Herrn Z. zu der Auslassung bewogen haben: die Schwierigkeit der Ausführung. Aber eben diese muss ich durchaus in Abrede stellen; auch haben die vorjährigen Aufführungen sie widerlegt. Grade dieser Mittelsatz wurde unverbesserlich vorgetragen, und namentlich die oben angeführte Stelle wie aus Einem Mund und Herzen gesungen.

2. Wichtiger noch war die Aenderung, die Herr Professor Zelter mit dem Schlusse des ersten und Anfang des zweiten Theils übernommen.

Bach theilt das Evangelium so ab, dass der erste Theil es bis zu Jesu Gefangennehmung umfasst; also sein Leben mit den Jüngern, dessen höchste Momente die feierliche Einsetzung des neuen Bundes durch das Abendmal und die Nacht auf dem Oelberge sind. Er schliesst dem Evangelium nach mit den Worten:

„Da verliessen ihn alle Jünger und flohen,"

so dass wir seiner Heiligkeit, seiner erhabener Selbst-Opferung gegenüber die Schwachheit selbst der besten ihm nächsten Menschen sehen. Hierin spricht sich der wichtigste Gedanke des ersten Theils aus und fodert zu der tiefsten, ernstesten, auch der äussern Erscheinung nach ausgedehntesten Betrachtung auf in dem weit ausgeführten Choral:

„O Mensch bewein' dein' Sünde gross."

Dass bei den frühern Worten des Evangelii:

„legten die Hände an Jesum, und griffen ihn,"

die Darsteller der Gemeine sich von Trauer zu emphatischem Ausruf:

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?"

erheben, ist nur ein vorübergehender Moment. Er setzt sich in der heftigen übereilten That Petri (Vers 51) und Jesu Mahnung fort. Die ohnmächtige That führt nur hinüber zu der Flucht der Jünger von dem Erhabenen, in dem die Kraft ist und unter den Willen des Vaters sich beugt.

Der zweite Theil zeigt uns Jesus, seinen Richtern und Verfolgern gegenüber: sein Leiden. Ein Klagelied der Gemeine:

„Ach, nun ist mein Jesus hin"

leitet ein; das Evangelium beginnt:

„Die aber Jesum gegriffen hatten, führen ihn zu dem Hohenpriester."

Diese Anordnung scheint mir so klar, so einfach, so weise, so tiefgefühlt, dass ich Herrn Professor Zelters Abweichung nicht begreife. Er schloss — mitten in der Handlung, zwischen dem Moment des Ergreifens, und dem nächsten Moment jenes ohnmächtigen Widerstandes (V. 50 und 51) und zwar mit jenem Chor:

„Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden."

so dass der ganze erste Theil — zu einer folgenleeren Emphase geführt hat, und in einer durchaus nicht christlich religiösen sondern, in solcher Stellung, eher theatralischer Aufregung endet.

Der zweite Theil begann:

„O Mensch, bewein' dein' Sünde gross."

Warum? weil Judas ihn verrathen?

Dann folgt das Evangelium von Petri That. Was gilt uns die nach jener Betrachtung?

Der grösste Moment dieses Theils, wie alle Jünger ihn verlassen, geht ohne Betrachtung, unbemerkt vorüber; denn unmittelbar folgt V. 57: „Die aber Jesum gegriffen hatten."

Der Verlust der tiefrührenden Einleitung des zweiten Theils ist hier noch der geringste Schade.

Bedarf es noch tieferer musikalischer Gründe, um Bachs Werk zu vertheidigen? — Nur die nöthigsten Worte mocht' ich mir hier erlauben. Wie gern hätt' ich auch sie erspart!

Marx.

B e r i c h t e.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Gehen wir zu den neuen Leistungen der uns und Ihre Leser am Meisten interessirenden deutschen Oper in diesem Winterhalbjahr über; sie sind es, die hauptsächlich Besprechung verdienen, deren Resultate und Einwirkungen jedoch die Hoffnung von einer günstigen Einwirkung dieses Institutes unter den jetzigen Zeitumständen gar sehr zu schwächen, und den Musikfreund zu sehr trüber Stimmung zu bewegen geneigt sind.

1) Glucks unsterbliche Iphigenie. — Wenn man sich über die Stimmung und Neigung des Publikums in Deutschland und den Einfluss der Komponisten, die jetzt an der Tagesordnung, einen Augenblick täuschen könnte, so hätte der unerwartet plötzliche Versuch, Gluck in unsrer Musikwelt hier jetzt einzuführen, als ein überaus Epoche machendes Ereigniss begrüssen können. So lange Musik bei uns getrieben wird, ist, so viel ich je in Erfahrung bringen können, Gluck bei uns nur dem Namen nach bekannt gewesen. Es gab enthusiastische Musikfreunde, die dies Werk vor seiner ersten Aufführung als ein stehendes Repertoirstück für die Zukunft glaubten. So viel Achtung, dachten sie, wird man vor einem solchen Namen doch haben, so weit die Geschichte der Musik kennen, um zu wissen, dass die Nation auf keinen Namen stolzer zu sein hat, als auf diesen; — man wird daher sich vergeben zu müssen glauben, wenn man nicht anfangs wenigstens eine Freude darüber affektirt, bis öfteres Anhören Ohr und Seele für die unbekannten Schönheiten erschlossen, und Musikkenner die öffentlichen Blätter benutzt, auf dieselben aufmerksam zu machen, und der Verstand dem durch andre Dinge betäubten Gefühle zu Hülfe zu kommen, gelehrt. — Unsre Sänger folgerten sie weiter, die so einfache und grossartige Musik vorzutragen, der musikalischen Deklamation den richtigen Ausdruck zu geben, und sie durch ein grossartiges, dabei doch lebendiges Spiel zu unterstützen, — in der neuern Zeit nothwendig verlernen mussten, oder gar nicht lernen konnten, würden nach und nach sich darein finden, und so auf das Publikum immer mehr zurückwirken. Das Ohr, meinten sie ferner, würde nach und nach wieder lernen, von dem Lärm neuerer Instrumentationen, in den einfachen, Seele und Gedanken ausdrückenden Tongängen der unverdeckten tonreichen Instrumente auszuruhen, auf die Ideen, welche auszudrücken der Komponist auch ihnen kund zu geben übertragen, hinhorchen, — die Bedeutung und wahre Bestimmung derselben zu erkennen. — Vergebene Hoffnung! In Dresden, wo es dem Calderon ergeht wie dem Shakespeare, wenn er die Abonnenten nicht gehörig „amüsirt" — wie kann Gluck, so „ein alter gelehrter Pedant" auf nur einige Berücksichtigung hoffen? In Dresden, wo die, durch Rossini und andre gepflegte, „musikalische Lüsternheit" ihrer ersten deutschen Sängerin uns in dythyrambischen Windungen des Körpers und der Stimme wüthenden Beifall zujauchzt — wie kann man an dem gemessenen Schritt, an der würdigen Haltung, an den keuschen Tongängen einer griechischen Priesterin in einem deutschen Eichenhaine, und diese Sängerin selbst an diesen Dingen Gefallen finden? Wahrlich, das ist der Punkt! Lüsterner Sinnengenuss, verkleidet er sich nun in Ohrenkitzel oder Augenschaulust, ist die Losung des Tages, und, wie Härte und Grausamkeit des Gefühls mit demselben innig verwandt ist, so sprechen auf der andern Seite diabolische Tremulando's, Pikkolflöten und Paukenlärm, als Kontraste

desto mehr an, weil in eine erschlaffte Seele nur desto mehr betäubendes Opium zu träufeln ist, damit eine neue Kitzelbewegung folgen könne. — Wahrlich, das, was der edle Wolfgang Menzel in der Poesie zu bekämpfen mit so unerschrocknem Muthe sich vorgenommen, die weichlichen Gefühlsschlemmereien und die diabolische Unmoralität — es ist derselbe Feind, den wir in der Musikwelt erblicken. — So gingen zwei Vorstellungen mit Eiseskälte und spurlos vorüber. — Und wer seine Hoffnung auf die Einwirkung hiesiger Blätter und der aufregenden Worte der Musikkenner gesetzt — der fand sich noch grausamer getäuscht. Se. Excellenz der Geheimerath, Herr B. von Miltiz, lieferte über den Gluck einen Aufsatz im Wegweiser der Abendzeitung, der an Kälte die Abonnenten wo möglich noch übertraf. Nach einer trocknen Zusammenstellung von Citaten über das Leben und die Werke Gluck's, denen man die Verlegenheit, was über dessen eigentliche Natur und sein Wirken wohl zu sagen wäre, ansah, ward gradezu eifrig gerathen, sie ja nur zuweilen zur Aufführung zu bringen, und dann auch — Naumann's Cora nicht zu vergessen; endlich eine Zusammenstellung von Komponisten gemacht, in der wunderlich der alte Winter mit Zopf- und Haarbeutel, nebst Maria Weber in Gesellschaft Mozart's und Gluck's erschien; dass Gluck im Furienchor selbst Mozart's Geist, wie einst so wahr gesagt ward, „die Zunge gelöst habe" — daran schien nicht gedacht worden zu sein. — So blieb als einziges Produkt dieser Bestrebung nur die Ueberzeugung übrig, dass Hr. Reissiger mit redlichem Willen, mit dem ihm anvertrauten Pfande zu Gunsten deutscher Kunst und Musikbildung sich zu mühen gesonnen sei; — dass er aber darin mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen und auf wenig Unterstützung zu rechnen habe. Möge er nicht, wie Weber, der, wie wir jetzt wissen, von falschen Freunden so viel zu erfahren hatte wie von erklärten Gegnern, endlich ermatten. — Was den Gluck insonders betrifft, so ist fast auch unsre Meinung nach diesen Erfahrungen, ihn hier jetzt ruhen zu lassen. Wie die Verhältnisse jetzt sind, bei dem gänzlichen Mangel an Empfänglichkeit für ihn von Seiten des Publikums, der Sänger wie der wortführenden Redner, geschieht dem unsterblichen Meister nur schmerzliches Unrecht, und das jetzige Scheitern könnte auch noch lange im Gedächtniss bleiben. Es will alles in der Seel' einen Uebergang. Aus einer Wolfsschlucht bis auf eine Insel unter griechischem blauen Himmel von einem brennenden Vesuv bis zu der deutschen Porta westphalica; — von der Spitze eines Kastratentrillers bis in die wogende Tiefe Gluck'scher Weisen ist ein Sprung, der Männern in Frauenröcken, und Weibern mit Beinkleidern selbst nicht zuzumuthen ist. — So ist aber jetzt unser Opernpublikum angethan.

Dagegen stürzte Alles, Alt und Jung, Abonnent und Gelegenheitspublikum, Gross und Klein, Vornehm und Gering, Hofdame und Gallerist in:

II. „Die Stumme von Portici" — und Herr von Miltiz beeilte sich, ein, zur Belehrung und Beseitigung mancher irrigen Behauptungen, (wie Herr Hofrath Böttticher sich in der allgemeinen Zeitung zierlich ausdrückte, und dafür eine Medaille von den dresdner Kunstfreunden erhalten soll) der Abendzeitung beigefügtes Beiblatt dazu zu benutzen, um auf 8 enggedruckten Spalten sich dahin zu erklären, und es mit Schwabacher drucken zu lassen: es sei diese Aubersche Oper, bei manchen Mängeln natürlich jedoch, eine der genialsten Kompositionen neuerer Zeit. — Sie haben Ihrem gerechten Aerger über diesen ersten Manieristen aller Zeiten bereits, wenn auch nur in kurzen Worten, Luft gemacht. — Das Geniale habe ich aber wirklich in der Ouvertüre entdeckt, wo Herr Auber etwas ganz Neues in die Musik einführt, zu dem sich weder Gluck noch Mozart, nicht einmal Beethoven bisher erhoben, — nämlich zu — Gedankenstrichen. Bekanntlich ist es ein genialer, seitdem tausendmal nachgeahmter Zug in der Darstellung der Verworrenheit Werther's, dass er einen Satz anfängt und nicht vollendet, einen Gedankenstrich hinschreibt, und dann in einem neuen Satze fortfährt. Spötter haben glauben machen wollen, dass die Nachahmer Göthe's ihre Gedankenarmuth darunter verstecken wollten. Das von dem grossen Auber zu behaupten, wäre ein Frevel. Aber hören Sie nur: wie vortrefflich anschaulich er

Gedankenstriche zu machen weiss. Es kommen 4 bis 5 Takte — da giebt das Orchester unter Anleitung der Pauke einen Ruck, von dessen Anstrengung der Kontrabassist ein Paar Schritte zurückfährt. Dann folgt eine bedeutungsvolle Pause. Das Publikum denkt, und hält den Finger an die Nase, dann wieder ein Paar Takte — wieder ein Ruck, eine Pause, neues Nachdenken; bis endlich der gewaltsam angehaltne Gedankensturm sich nicht mehr halten kann. Besonders sucht sich der Pauker zu entschuldigen für dies lange Nachdenken; unterstützt von den Trompeten giebt er eine solche Gedankenfülle von sich, dass einem Hören und Sehen vergeht, und man am Schlusse so verblüfft dasteht, wie nach dem Durchlesen einer Gedankenvollen Schrift eines hegelianischen Philosophen. Das ganz durchschütterte Publikum löst mit Händeklatschen den erschöpften Pauker wieder ab, bis der Mann sich zu neuen Anstrengungen wieder erholt hat. Aber welche Bedeutung gewinnt das Ganze erst, wie tief ehren wir die Umsicht des Komponisten, wenn wir im Verlauf der Oper sehen, dass jene Pausen und abgebrochnen Sätze nicht nur die Geistesverworrenheit, sondern hauptsächlich jene Stumme darstellen, die mit Fug und Recht ein lebendiger Gedankenstrich genannt werden kann, und eine lebendige Pause, die uns 5 Akte durch begleitet. So etwas ist wohl noch nicht erhört worden, und eröffnet der ganzen Musikwelt die erfreulichsten Aussichten. Mit Einer Stummen wird der Anfang gemacht, und mehrere können leicht folgen. Herr v. Miltitz, der sehr naiv meint, Herr Auber hätte doch lieber eine „Singende" von Portici schreiben sollen, damit zu Quintetten u. s. w. Rath geworden wäre, mag sich trösten. Ein Quintett, bei dem 3, 4, ja vielleicht 5 Stumme agiren, ist wohl im Verlauf einiger Jahre zu hoffen. Und wer wird dann nicht Opern komponiren können, wenn Niemand darin zu singen braucht, die agirenden Leute mit einigen schon bestehenden Gesängen und Chören, die der Musiker gar nicht erst zu erfinden braucht, eingefasst werden, und das Uebrige in einer Jus *) von Pauken- und Trompetenlärm aufgetragen wird, zu der sich das Brummen eines feierspeienden Berges gesellt — so dass von der eigentlichen Musik wenig zu hören ist. Des letzten Umstandes halber ist es dann gleich, ob eigentlich schöne Melodien in der Partitur stehn oder nicht; ja, da man sie einmal nicht hört, so brauchen gar keine einmal da zu sein, und der Sänger wird ohnehin selbst für das Publikum zum Stummen, womit denn dieser Uebergang zu lauter weislich Stummen in der Musik von selbst gegeben ist. Und somit wären denn diese Erscheinungen, wie Alles in der Welt, motivirt und nach und nach natürlich herbeigeführt. Und ist nicht zu allen diesen gewünschten Anfoderungen in Aubers Stummer ein vortrefflicher Anfang gemacht? —

(Fortsetzung folgt.)

*) Jus, lateinisch: injuria, deutsch: Sauce oder Brühe, oder Tunke. D. S.

Allerlei.

No. 2.

der Briefe des Johannes Fromm.

(Schluss.)

„Somit glaube ich denn Euch dargelegt zu haben — dass, sobald der Finger gleich bei dem ersten Zusammentreffen mit der Taste selbige sofort niederschnellt, ohne irgend eine nur schiebende Bewegung vorzunehmen, auch jedesmal der Hammer gegen die Saiten geschnellt werden wird; dass aber, je mehr der Finger gleich anfangs mit einer schiebenden und nicht schnellenden Kraft auf die Taste einwirkt, der Hammer desto mehr gegen die Saiten geschoben, und nicht geschnellt werde. — Dass man auch bei dem anfänglichen Niederschieben der Taste einen starken Ton den Saiten entlocken könne, wenn man nur nachherige Kraft oder Geschwindigkeit des Ausdrucks anwendet, das hat darin seinen Grund, dass man bei dieser Prozedur den Hammer höher hinaufdrängt, als bei einem bloss schnellenden Anschlage, mithin auch die Saiten weiter von der graden Linie abbiegt. Indessen muss, um gleiche Stärke des Tones zu erlangen, die nur schiebende Kraft weit grösser sein, als die eigentlich schnellende. Eben dies könnt Ihr schon an einer Glocke wahrnehmen, wenn Ihr sie mit einem Hammer anschlagt. Schlagt von der Seite, so dass die Bewegung des Hammers ganz unabhängig von seiner Schwere ist; fasst den Stiel

des Hammers so lose, dass er freien Spielraum in der Hand hat, und der Hammer wird sofort von der Glocke zurückprallen, die Glocke aber einen hellen Ton von sich geben. Nun aber fasst den Hammerstiel fest und schlagt so an die Glocke; der Hammer, weil sein Stiel sich nicht frei bewegen kann, muss an der Glocke so lange liegen bleiben, bis Eure Hand sich zurückbewegt; die Glocke wird nicht so hellen Klang haben, als zuvor, und soll der Ton gleich stark sein, so müsst Ihr bei festgehaltenem Hammerstiele mehr Kraft aufwenden, als da, wo dieser Stiel freien Spielraum in Eurer Hand hatte.

Nun werdet Ihr mir ja wohl auch darin beipflichten, dass die gespannte Saite um so eher zerspringen werde, je weiter der Hammer sie von der graden Linie abbiegt und je länger dieses dauert."

Der Pfarrer fiel nun dem Kantor vollkommen bei; ich aber, wiewohl es mir schwer auf dem Herzen lag, dass doch das Gegentheil von des Kantors Meinung gedruckt dastehe, mochte nicht wagen, zu widersprechen; denn der Kantor hat schon einmal unter den Leuten ausgebreitet, mein Vater habe mich auf den Namen Thomas taufen lassen wollen und habe ich es nur der Fürsprache meiner Mutter zu verdanken, dass ich Johannes bevornamt worden.

So weit reicht nun das Protokoll vom 8ten post Trinit.; Sie werden es mir aber gewiss nicht übel nehmen, dass ich bei dieser Gelegenheit auch ein Paar Worte extra protocollum für meine Person an Sie richte. Ich bin nämlich auch einmal in Berlin gewesen; 10 Jahre mögen es wohl her sein; und da möcht' ich gern von Ihnen hören, ob dorten noch Alles am alten Platze steht. Damals hatte ich benebst meinem Vetter Kasper und dessen beiden Schwestern noch gute Tage bei einem alten Onkel, welcher sich sein Lebelang viel mit der Musik, Astronomie und einer ganzen Menge Etcetera's, nur aber nicht mit dem Heirathen, befasst hatte. Weil wir sämmtlich für Musik sehr passionirt waren, so wurde Abends dergleichen getrieben, oder der Onkel hielt darüber so in seiner Art Vorlesungen oder wie ich es sonsten nennen soll, wovon ich indessen das Meiste wieder vergessen habe, weil oftmals viel lateinische, oder, Gott weiss, noch überlateinische Ausdrüke darin vorkamen. Der Kasper aber hat Manches davon zu Papiere gebracht und mir kürzlich zum Andenken (weil der Onkel jetzt todt ist) Abschrift von einigen Blättern mitgetheilt, wovon ich eine Probe beifüge, woraus Sie wohl ersehen werden, dass der Onkel eigentlich doch ein kuriöslicher Mann gewesen. (NB. Das NB. ist immer des Onkels sein NB.; das NBNB. aber ist des Kaspers sein NB.) Nachdem er nun mit mir und dem Kasper die Lehre vom Kontrapunkt und der Fuge nach dem Marpurg durchgegangen war, so verlangte er eines Abends, jeder von uns sollte einmal ehrlich angeben, was er von der Fuge halte. „Von der Fuge?" sprach der Kasper, (welcher damals grade stark im Anschlage begriffen war ein candidatus philosophiae zu werden) sprang auf, stand und rannte hin und her und stand wieder, „Nun wird's?" sagte der Onkel, „am Ende wird etwas Gewaltiges zu Tage kommen; denn Du gebehrdest Dich grade, als wenn ein Fechtmeister mit einer festen Terz aus- oder ein angehender Schauspieler in seine erste Rolle hineinfallen will." — „Richtig!" fuhr endlich der Kasper heraus, „Alles trifft. Die Fuge ist offenbar eine Nachbildung unsers Planeten-Systems; jeder Planet wie jede einzelne Stimme in der Fuge läuft selbständig seine Bahn, beginnt die vollbrachte von Neuem; das ist der Wiederschlag. Die Sonne aber, die Tonika — Nein! der ganze tonische Dreiklang ist als Orgelpunkt vom Anfang an liegen geblieben und in sie werden die Planeten am Ende zurückkehren müssen, wie eben die Stimmen alle in den tonischen Dreiklang." „Halt ein, Kasper," rief der Onkel, „Du kommst ja in prophetischem Geiste noch weit über La Place hinaus. Aber höre, lass mir nur mein Planeten-System unfugirt; Du magst denn auch meinetwegen alle Fugen planetisiren." „Glauben Sie nur, lieber Onkel," fiel Gustel ein, „das hat der Kasper nicht aus den Fingern gesogen. Gestern fand ich auf seinem Zimmer ein Buch, der „hyperboreische Esel" betitelt, worin, wie ich nur im Durchblättern bemerkt, noch viel tollere Dinge stehen, als er uns so eben hergeschwatzt hat." „Sieh einmal, Jungfer Seips, auch

da?" erwiederte der Onkel. „Apropos! Noch gestern hast Du mit uns und Deiner Schwester eine Fuge gesungen; was sagst Du zu dem Dinge?" „Ach! lieber Onkel," sagte Gustel, „als Gesang, ehrlich bekennt, ist so etwas grausam langweilig, aber — —" „Nun, aber?" „aber als Kriegvaterspiel betrachtet," fuhr Gustel fort, „ist es ganz artig, weil man oft abgelöset wird und nicht lange daran bleibt." „Du bist doch immer eine naseweise Hexe," gab ihr der Onkel zurück; „jetzt wollen wir hören, was unser ehrbarer Johannes sagt." Da nahm ich mich tüchtig zusammen, um etwas recht Gescheidtes vorzubringen. „An der Fuge lobe ich mir," so sprach ich, „vorzüglich das Eindringliche, welches ihr eigen ist, und glaube ich, dass, wenn man sie gehörig benutzt hätte, die Geschichte der Menschheit weniger Unmenschlichkeiten aufzuweisen haben würde. In alten Zeiten hat man doch Ketzer, weil sie diesen oder jenen Glaubenssatz gar nicht haben glauben wollen, unbarmherzig verbrannt. Hätte man nun die Worte eines solchen Glaubenssatzes unter ein Fugenthema gelegt und letzteres zu einer wahren Meisterfuge verarbeitet, ich bin fest überzeugt, dass der Ketzer, nachdem er den Fugen- und damit auch den Glaubenssatz in allen möglichen Tonarten als dux und als comes, in der Vergrösserung, in der Verkleinerung, in der Erweiterung, in der Verkürzung, von vorne nach hinten und von hinten nach vorne zu, und letzteres obendrein in motu contrario u. s. w. vernommen, von dem ihm solchermaasen einverleibten Satze vollkommen überzeugt worden und dem Scheiterhaufen entgangen wäre." „Richtig, Kasper," lachte Gustel drein, „und wenn der arme Mensch noch ungläubig geblieben wäre, so hätte man ihn nur bedrohen dürfen, die Fuge wieder von vorne an beginnen solle." „Dahingegen," fuhr ich wieder fort, „erscheint es mir als ein Uebelstand an der Fuge, dass immer eine Stimme drein fällt, bevor die andre völlig geschlossen hat; denn mein Informator hat mir oft verboten, andern Leuten in die Rede zu fallen. Das ist unartig," sagte er, „nicht allein gegen den Redenden, sondern auch gegen den Zuhörer, welchem dadurch mit dem Schlusse der einen Rede zugleich der Anfang der andern verloren zu gehen pflegt." „Dienerin, Herr Reformator," sagte Gustel mit einem seippischen Knixe. Der Onkel aber lobte mich, dass ich, wie immer, die Sache von einer recht ehrbaren Seite betrachtet habe. Als indessen der Kasper ihn fragte, was denn er selbst von der Fuge halte, da wollte er nicht mit der Sprache heraus, meinte, dergleichen lasse sich mit Gründlichkeit nicht in ein Paar Worten aussprechen, und verwies uns auf seinen dereinstigen Nachlass, worunter wir ein Convolut betitelt: „Ideen zu einer Philosophie der Musik" finden würden. Was das wohl eigentlich sein mag? Sie, mein lieber Herr Redakteur werden es gewiss besser wissen, als ich. Einem gar kunstgelehrten Künstler legte ich einmal diese Frage vor; er zog aber zuerst langsam die Fenstergardinen bis unter die neumodige Peruque, die er sich zugelegt hatte, hinauf und antwortete dann: „Herr! wenn's Eins sein soll, so ist es wohl leichter Philosophie zur Musik als Musik zur Philosophie zu machen." Ich glaube gern, dass der Mann Recht hat; indessen bin ich doch damit nicht klüger geworden.

Werden Sie aber doch nicht böse, dass ich noch nicht an die Reise nach Berlin, wovon ich eigentlich schreiben wollte, gekommen bin. Mir wird es nun einmal sehr schwer, mich kurz zu fassen, so viel auch der Kantor mich darüber schraubt. Bald sagt er: „der Revisor kommt noch langsamer zu Pferde als Tristram Shandy zur Welt," und dann spricht er auch von einem gewissen Lucian und von Vorreden und von einem gewissen Philosophen, dessen Namen, weil er gar zu fremdartig ist, ich nicht behalten habe. Am Ende hat darauf auch der Onkel hingezielt, wenn er zuweilen sagte: „der Johannes ist ein vir beatae memoriae," woraus ich niemals recht habe klug werden können; denn da ich noch jetzt lebe, wie konnte man mich denn damals schon „seligen Andenkens," betituliren?

Eines Abends sprach der Onkel zu mir und dem Kasper: „da Ihr doch beide einmal leidenschaftlich die Musik liebt, mich beide verlassen wollt und der Johannes gar für den kleinen Lotteriegewinn, der ihn in der Tasche juckt, reisen und sich etwas vorsingen lassen will, so

scheint es mir an der Zeit zu sein, dass ich Euch zuvor mit der musikalischen Welt und dem Treiben, welches darin vorgeht, bekannt mache; — Dir, Johannes, möchte leicht ein X für ein U vorgemacht werden, und Du, lieber Kasper, möchtest in philosophischen Bocksprüngen Dir den Kopf gegen die Wand zerstossen." Nun hielt der Onkel eine lange Vorlesung, deren Inhalt (Kasper hat ihn auf dem Papiere) ich nur deswegen übergehe, weil ich denselben grösstentheils vergessen habe. Nur aber muss ich noch erwähnen, dass der Kasper sich täglich mehr in den Kontrapunkt vertiefte und davon Tages und Nacht (denn ich musste mit ihm auf demselben Zimmer schlafen) gegen mich mit einem solchen Enthusiasmus redete, dass ich am Ende davon angesteckt wurde. Alles freilich, was er mir mit allerlei philosophischen Redensarten vorsagte, konnte ich nicht recht einnehmen; Manches aber begriff ich und merkte es mir. Kurz, wie wir von einander Abschied nahmen, ergriff jeder den Wanderstab in der festen Ueberzeugung, — einem Christenmenschen könne man keinen bessern Dienst erzeigen, als wenn man ihm gehörigen Begriff vom Kontrapunkte beibringe. Dass aber mein Eifer zu solcherlei Diensterweisungen sehr bald habe erkalten müssen, werden Sie sehr natürlich finden, wenn Sie hören, wie es mir damit ergangen ist. Nicht um den Bau des neuen Schauspielhauses zu betrachten, sondern um eine Dame, welche sich Seidler und auch Wranitzky nennt, singen zu hören, reise ich schnurstracks auf Berlin los. Dass ich sie anfangs Augusts nicht zu Hause treffen, dass ich im folgenden Jahr auf dem Bade 3 Wochen mit ihr unter einem Dache wohnen, auch da keinen Laut von ihr vernehmen, vielmehr acht Jahre später innerhalb fünf Stunden fünf Meilen zu Pferde und noch fünf Meilen zu Wagen machen werde, um mich zu überzeugen, ob meine Phantasie mir ihren Gesang richtig vorgespiegelt habe oder nicht, von allem diesem wusste ich damals noch nichts. Doch genug davon, auf ein andres Mal mehr. Auf der vorletzten Tagereise treffe ich mit einem artigen Mann und seiner noch artigern Nichte, seiner Reisegefährtin, zusammen; wir wurden einig, von unserm Nachtquartier ab bis nach Berlin gemeinschaftlich einen Miethwagen zu nehmen, und ich freute mich am folgenden Tag unterwegs angenehme Unterhaltung zu haben. Mit der Sonne fuhren wir aus. Je höher aber diese stieg, desto tiefer senkten sich die Ohren des einen unsrer Pferde und desto langsamer bewegte sich der Wagen vorwärts. „Kutscher!" — sagte ich, als wir vor einem Wirthshause hielten — „das Pferd lässt die Ohren hängen und stellt ein Bein über das andre; das Thier ist dumm, es hat den stillen Koller." Der Kutscher wollte indessen weder die Dummheit noch den stillen Koller an sich kommen lassen, versicherte dabei heilig und hoch, er werde uns schon nach Berlin schaffen, und weil er so inständig bat, ich möge doch die andern Herrschaften nicht aufrührerisch machen, so liess ich mich zum Stillschweigen bewegen, welches indessen, wie Sie hören werden, mir übel zu stehen kam. Wir fuhren weiter, und weil ich nach wie vor recht vergnügt war, bemerkte ich kaum, dass unsre Equipage in ein perpetuirliches Ritardando hineingerathen war und dass ich von meiner Reisegesellschaft so häufig mit der Bemerkung — mir möge sonsten bei der Hitze der Gaumen zu trocken werden — zum trinken aufgemuntert wurde. Bislang hatte das gesunde Pferd seinen kranken Nachbar im Sande mit sich fortgeschleppt; aber nun kam der spandauer Berg, auf dessen erster Hälfte es völlig erschöpft wurde. Siehe da, ein point d'orgue. Alles Antreiben half nichts; auch das gesunde Thier liess sich krank vermelden. Wir verspürten sogar etwas von einer rückgängigen Bewegung. Mein Reisegefährte ward ängstlich und wollte zum Wagen hinaus; allein seine Nichte litt es nicht. Sie begann ganz ausgelassen zu lachen, so dass sie der Rede gar nicht mächtig blieb und sich der Zeichensprache bedienen musste. Nur. — — Ja wenn ich wüsste. Doch Nein! Sie möchte mich noch ärger auslachen als der Schelm, der Kantor. „Höre Reviser," sagt er gewöhnlich, wenn es ihn recht juckt, „bringe doch einmal Dein Leben zu Papiere und lass mich die Kapitel machen; so ein Buch soll sich schon verkaufen; in jetzigen Zeiten halten sich doch die meisten Leser an die Ueberschriften; es muss nur gehöriger Wechsel darin sein. So z. B. ein Kapitul: „Wie das dumme Pferd und der Johannes Fromm am spandauer Berge beide die Ohren hängen lassen." Das ist rein passiv. Dann kommt das folgende Kapitul: „Wie der Johannes Fromm in Berlin geohrfeigt wird." Das ist drastisch; das Drastische aber haben die Leute beinahe noch lieber als das Dramatische.

Da mir nun grade der Kantor mit seinen Ueberschriften und meinen erlittenen Fatalitäten so lebhaft vor Augen steht, so muss ich doch, wiewohl ich mich gern in diesem Briefe bis ganz nach Berlin hingearbeitet hätte, meinen Plan aufgeben und geduldig verharren, wie Sie wohl wissen,

Ihr dienstergebner
Johannes Fromm zu Haiddorf.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 17. April — № 16. — 1830.

Mademoiselle Sontag.

(Eine Karakteristik.)

Wäre die Erscheinung der Mademoiselle Sontag eine bloss musikalische, so würde der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes es nicht gewagt haben, seine Ansicht in Beziehung auf dieselbe niederzulegen: nur der Zusammenhang, in welchem sie mit allen übrigen Gedanken der Zeit, und mit den heutigen Vorstellungen von der Kunst steht, kann ihn dazu berechtigen.

Es lässt sich in der That kaum läugnen, dass das künstlerische Leben der Mlle. Sontag, die Ovationen, die sie in Deutschland, Frankreich und England davongetragen, die grosse Bedeutung, die mit ihrem Erscheinen, geschweige denn mit ihrem Auftreten verbunden worden, etwas so Ausserordentliches sind, dass nie wohl ein ausübender Künstler sich solches Einwirkens auf die Aufmerksamkeit und das Gespräch seiner Zeit zu erfreuen hatte. Manchen Ländern ersetzt sie das öffentliche Leben und bewirkt, dass die Gegenwart wenigstens nicht interesselos erscheint; in andern weiss sie neben dem Gewoge der wichtigsten Begebenheiten doch noch einen Platz für sich zu behaupten. Tritt nun zu diesen Thatsachen die nicht minder gewisse hinzu, dass es nicht sowohl die Macht und Hoheit einer gewaltigen Persönlichkeit, als Anmuth und Lieblichkeit ist, welche diese Siege feiert, so könnte wohl ein näheres Eingehen in diese Erscheinung für die Beurtheilung der Zeit überhaupt nicht unnütz sein.

Der Zeit scheint im Leben, wie in der Kunst das Grosse und Erhabne, das Bewegungen und Erschütterungen hinterlässt, nicht mehr angenehm zu sein. Ihre Helden sind Mässigungshelden, friedeliebende Krieger, ihr Anblick darf keinem imponiren, und man muss, wie entfernt sie auch stehen, in ihnen die Gleichen erblicken können. Liebe, so viel man will, aber keine Ehrfurcht, weil diese mit der Furcht Verwandtschaft hat. In der Kunst sind es nicht mehr die hohen grossartigen Gestalten, die man schauen mag, denn in ihnen erkennt sich kein Zuhörer: sie bieten keinem bequem den Spiegel dar, dass jeder seine eigne Persönlichkeit darin erblicke. Seitdem die Kunst aber nicht mehr erheben, und durch weitere Kanäle zum Vergnügen führen soll, sondern von Hause aus Vergnügen ist und bleibt, seitdem sie dienend geworden, und in ihrer Dienstbarkeit, trotz dem, dass sie Kunst ist, sich selbst wieder um zu gefallen auf Künste legen muss, sind die grossartigen, erschütternden Gestalten nur störende Catone, die als überflüssig zu entfernen, oder höchstens nebenbei zu toleriren sind. Die Zeit hat sogar ein vortreffliches Wort gefunden, um das Hohe, das sie nicht mehr ertragen kann, mit einem Vorwurf zu bezeichnen. Sie nennt es einseitig, und mit Recht. Jedes Grosse ist einseitig; schon darin, dass es sich von dem Andern unterscheidet, dass es hervorragt und bemerkbar wird. Was die Zeit als Vielseitigkeit lobt ist diese Geschmeidigkeit, aus der Kunst und dem Publikum eins zu machen, und die Erhöhung, welche die Darstellung von den Darstellenden trennt, jeden Augenblick geistig und körperlich herabzulassen. Im Schauspiel will das Publikum einen erweiterten Salon erblicken; keine grossen Eigenschaften, denn diese stören die Gleichheit, die allerdings in der Gesellschaft nothwendig ist; nichts Erschütterndes, denn man geht nicht in eine Gesellschaft, um angegriffen nach Hause zu kommen; die Kronen, die das Publikum austheilt, sollen Küsse sein

dürfen, und die Bewunderung soll sich in Umarmungen auflösen.

Dieser Richtung entspricht die Vereinigung von vielfachen Talenten, wovon zwar nicht jedes für sich auf hervorragende Bedeutung Anspruch macht, denn das wäre ja schon von selbst ein Grundgebrechen, das man nicht verzeihen könnte, aber die musivisch zusammengesetzt sich gegenseitig unterstützen, und so ein angenehmes Ganzes bilden. Bei jedem Talente dieses Mosaiks muss irgend einer aus dem Publikum sagen können, siehst du, so weit könntest du es mtt deinen Naturgaben, und mit verdoppelter Anstrengung auch bringen: was das eine Individuum darstellt, muss sich wenigstens als Kollektivum im Publikum vorfinden. Man muss sagen können, die hat eine weit schönere Stimme, aber es fehlt der körperliche Reiz, diese ist unendlich schöner, aber sie kann nicht singen, jene vereinigt beides, aber sie versteht nicht zu spielen.

Mademoiselle Sontag scheint mir nun das Individuum dieser Richtung zu sein; daher das Aufsehn, das sie weit über ihr künstlerisches Erscheinen hinaus macht. Ohne eine Stimme, die erschüttert und lang dauernde Bewegungen hinterlässt, ist diese doch stark und bedeutend genug, um anzuziehen und auf diesem Wege zu fesseln, ohne eine jener imponirenden Schönheiten zu sein, die Erstaunen erregen, ist sie vielmehr eine angenehme Erscheinung, die zwar sonst kein Aufsehn machen würde, aber dem Platze angehörig, auf dem sie steht, einen ganz andern Eindruck zurücklässt. Als Schauspielerin zwar nicht zu sehr hervorragend, weiss sie doch auch diese Seite neben den Andern geltend zu machen. Auf diese Weise — vielseitig gebildet, hat sie das Glück, dass oft das eine Talent dem andern zugelegt wird, um es zu erhöhen, ohne dass bei den Abrechnung mit dem Andern sich das Facit verringern soll. Ist von der Sängerin die Rede, so werden die Hülfstruppen mit in Anschlag gebracht, die sie von der Schauspielerin empfängt, so dass die verschiedenen Talente eine Art vom Föderativstaat bilden, dessen einzelne Treile sich im Falle der Noth einander unterstützen müssen. Dazu tritt die deutsche Eigenthümlichkeit, Alles auffassen und sich aneignen zu können, diese ewige Uebersetzungsverdammung, wobei man den Vortheil hat, Vieles zu erlernen, was man nicht selber erdacht hat. Fräulein Sontag ist in diesem Sinne ein Uebersetzer-Talent erster Grösse, und ich müsste mich sehr irren, wenn sie nicht im Ausland hauptsächlich damit ein so grosses Glück gemacht hätte. Die Deutsche, die sich trotz ihrer übrigens beibehaltenen Eigenthümlichkeit, als Italienerin zu bewegen, die Rossini, Mozart, Weber und Spohr mit gleichem Geschick auszudrücken weiss, die Lebendigkeit und angeborne Kraft durch Volubilität und angelernte Stärke ersetzt; die dem Mangel der Ueppigkeit durch Oekonomie zu begegnen versteht, die zu allem dem noch die Kunst eines deutschen Gemüths und eines deutschen Auges hinzuzufügen weiss, musste dem bisher an italienische oder französische Einseitigkeit gewöhntem Ausland eine eigne Erscheinung sein. Man hat gefunden, dass Mlle. Sontag bei ihrem jetzigen Auftreten an Tiefe des Wesens gewonnen hat. Wie man an Tiefe gewinnen könne, scheint zuvörderst unerklärlich. Aber bei Mlle. Sontag ist dieser Ausdruck richtig. Sie hat sich auch die Tiefe, wie einen fremden Komponisten, zu eigen gemacht; ja vielleicht selbst eignes Unglück und eignes Erlebniss mit dem unermüdlichsten Fleisse einzustudiren versucht. Zu allen diesen sicherlich anzuerkennenden Talenten, tritt noch das grosse der Verständlichkeit. Mlle. Sontag ist ein klar geschriebnes Buch, dem nur der Vollständigkeit wegen einige mystische Kapitel einverleibt sind, die zur Offenherzigkeit des sonstigen Inhalts noch den Reiz des Geheimnisses bringen.

Darum ist der Mlle. Sontag auch über die Sphäre der musikalischen Welt hinausgedrungen: sie ist deswegen nicht bloss ein Individuum, sondern eine Begebenheit: sie ist wesentlich eklektisch, weil der Eklekticismus der Geschmack der Zeit überhaupt ist.

Beurtheilungen.

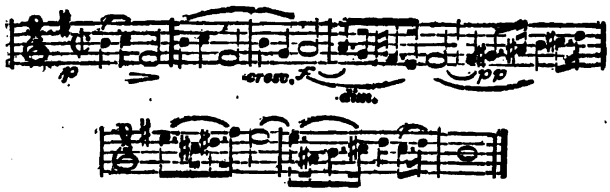
Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Bass par Louis Spohr. Oev. 82. 1, 2, 3. Berlin chez A. M. Schlesinger.

Bei dem so grossen Mangel an neuen Quartetten für Streich-Instrumente ist wahrlich das

Erscheinen dreier aus der Feder eines Meisters etwas höchst Erfreuliches. — Es ist nicht zu leugnen, dass diese Art der Komposition vielleicht die schwierigste sei, indem der Komponist darauf angewiesen ist, im strengsten Sinne für 4 gleiche Instrumente (Bogen-Instrumente) zu schreiben; ferner die grösstmöglichste Ueberlegung und Besonnenheit in der Vertheilung der Stimmen, die grösste Mannigfaltigkeit sowohl in der Melodie, als Harmonie zu beobachten, da nirgends wohl Monotonie merklicher hervortritt, als im Quartett.

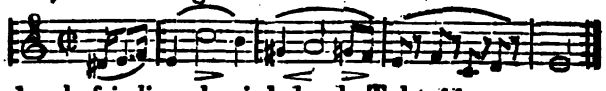
Um alle diese Foderungen zu erfüllen, bedarf es daher allerdings sehr reicher Mittel, deren Besitz nicht Jedermann gegönnt ist, und darum ist das Erscheinen eines Violinquartetts etwas höchst seltnes. Ausser Onslow ist es nur wohl Spohr noch, der in neuester Zeit in dieser Gattung arbeitet, und zwar mit entschiednem Erfolge, was die Theilnahme sowohl für seine ersten Quartette namentlich, und zuletzt für seine Doppelquartette bezeugt. — Dadurch, dass Herr Kapellmeister Spohr selbst Virtuos auf der Violine ist, entsteht für den Violinspieler der Vortheil, dass er, nächst dem streng gearbeiteten Quartett, auch zugleich ein interessantes Studium für sein Instrument erhält, wodurch die Ausführung allerdings, Dilettanten besonders, erschwert wird. — So angenehm es auch ist, in einem Streichquartette die Schönheiten des reinen Satzes mit Melodien-Reichthum in leichter Weise (wie bei Haydn und Mozart) vereint zu finden, so dient ein höhrer Grad von Brillance dem Ganzen doch noch zur vollkommnen Ausschmückung. Das Schwierige dabei aber scheint mir: richtig Maass zu halten und nicht die erste Violine gar zu reich auszustatten, so dass statt des Quartetts, es mehr ein Violin-Solo mit Begleitung der 3 andern Instrumente wird. Zu dieser Bemerkung werden wir einigermaassen durch No. 2 der angezeigten veranlasst, über das wir vielleicht einmal besonders zu sprechen Veranlassung nehmen werden. —

No. 1, dessen Allegro E majore in düstrer Weise durchgeführt ist, bietet uns nächst einem schönen Adagio und lebendigem Scherzo vorzugsweise ein pikantes Finale, dessen Hauptthema:



etwas trotzig anfangs E-moll, dann aber H-dur in einiger Veränderung milder wird. Die darauf folgende Passage ist für die erste Geige brillant genug, und ihre Wiederkehr in E-dur am Schlusse von guter Wirkung. Der Styl des Ganzen ist jener düstre, der in vielen Kompositionen Spohrs vorherrschend und dann zu auffallend und vielleicht störend wirkt, wenn man mehrere solcher Werke auf einander vortragen hört. So ging es Ref., der durch No. 1 und 2 wirklich einigermaassen abgespannt wurde, und es bedurfte eines Werkes, wie No. 3, um ihn neu zu beleben, aber auf die wohlthätigste, herrlichste Weise.

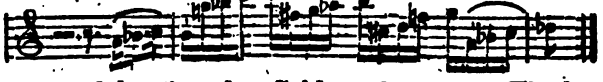
Dieses Quartett, das wir einzeln durchnehmen wollen, gehört allerdings zu den schönsten neuen Produkten dieser Art, und Ref. gewahrte zur grossen Freude einen so gleichen, entschiedenen Eindruck auf alle Hörende, dass er Herrn Kapellmeister Spohr in Vieler und seinem Namen aufrichtig Dank zollt für so treffliches, schönes Werk. A-moll beginnt das Allgro mit dem milden, sehnsüchtigen Thema:



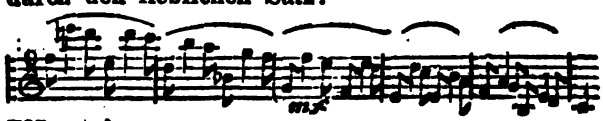
das befriedigend wird durch Takt 11

Die Hauptfigur:

eignet sich vortrefflich zur regen Durchführung und der Meister giebt sich hierin so ganz; er webt hie und da einen raschen Gang, wie etwa:



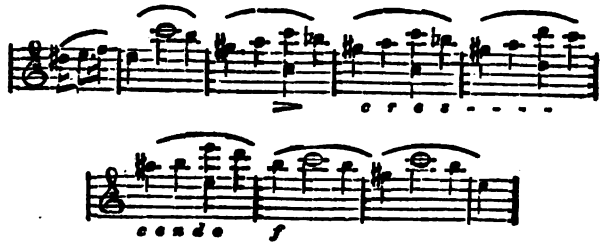
ein, und bereitet den Schluss des ersten Theiles durch den lieblichen Satz:



vor. —

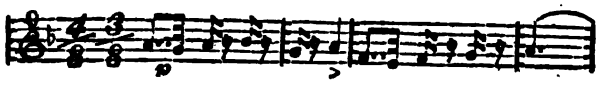
Im 2ten Theile öffnet sich uns ein Schatz von Schönheiten, und wir müssten, wollten wir sie den Lesern dieses alle mittheilen, gradezu das Ganze abschreiben; es ist daher besser, alle darauf hinzuweisen, sich das treffliche Werk zu verschaffen. Jedoch können wir nicht umhin, das Wesentlichste hervorzuheben.

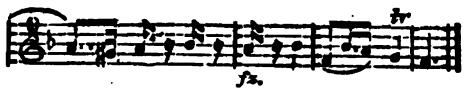
Nachdem durch eine kurze Modulation in das Hauptthema B-dur geleitet worden, folgt nach dem leidenschaftlichen Satze:



wieder das Hauptthema in A-moll, bis zum Schlusse A-dur

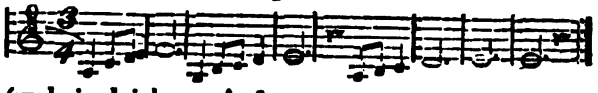
Alles ganz vortrefflich. Der Komponist springt aber noch einmal ab und erweitert durch den Satz von A-moll an das Ganze, und zwar, wie Ref. schien, nicht erfolgreich; denn, um nach so viel Schönem noch neu und interessant zu erscheinen, ist der Satz zu kurz, und besteht nur aus Wiederholung früherer Gedanken, — nur in wechselnder Modulation — und weiter ausgedehnt, wäre das Maass überschritten gewesen. Doch bei so viel Gutem kann man im Ganzen so Unbedeutendes wol ertragen. — Wir wenden uns zum Adagio. Es ist das Erstemal, dass Ref. bei einem Quartett eine doppelte Taktverzeichnung aufgefallen ist; wir sehen hier $\frac{4}{4}$ und $\frac{4}{8}$, und in der That bewegt sich das Ganze in dieser doppelten Taktweise, doch nicht — wozu man im Anfange verleitet wird — gleich wechselnd, d. h. ein Takt $\frac{4}{4}$, der andre $\frac{4}{8}$ u. s. w., sondern es herrscht in dem Ganzen vollkommne Freiheit, und die Veränderung des Rhythmus tritt nur dann ein, wenn der Komponist dadurch die Verschiedenheit des Karakters der Leidenschaft erzwecken kann. Zur Verdeutlichung des Thema:



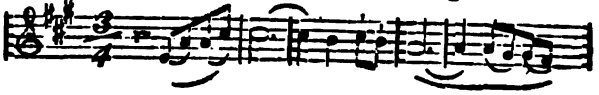


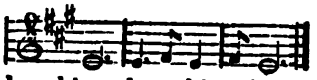
Das Adagio ist durchweg trefflich; nur bedarf es der taktfesten Spieler, die es nicht verdriessen muss, dasselbe so oft zu spielen, bis sie es auswendig wissen, um es dann mit dem Geiste und der Schattirung vorzutragen, die den Hörer, ohne die Veränderung des Taktes gradezu zu markiren, den Wechsel desselben blos durch den lebendigen Vortrag wahrnehmen lässt. —

Der erste Satz trug das Gepräge des Ernsten, das Adagio das des Sanften, Klagenden, und der Hörer sehnt sich — nicht nach Ruhe, nein! denn des Schönen giebt es nie genug — sondern vielmehr nach etwas Heiterm, Lebhaftem. Es beginnt nun das Scherzo vivace, und er wird befriedigt sein, befriedigt in hohem Maasse. Denn weckt gleich das Hauptmotiv:



(wobei gleich zu Anfang statt g, a stehen muss. Ausser diesem giebts noch manch' andern Druckfehler, der wohl hätte wegleiben können.) eine kleine Reminiszenz, so unterdrückt doch die lebendige Arbeit solchen Gedanken und vollendet erst das Trio mit seinem Anfangs bittenden

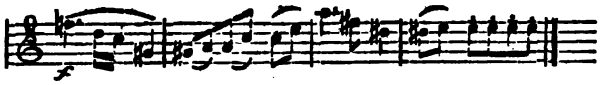




und dem so beruhigenden, himmlischen Gedanken

der einmal wiederholt, ritardando, pianissimo, dann durch ein Fortissimo stärkend in C-dur leitet, dies Hauptmotiv, das uns zuerst bittend erschien, hier den Ausdruck vollkommner Zufriedenheit giebt und nun wieder spielend das herrliche

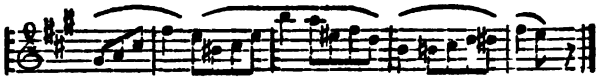
wiederholt, und, um nicht die wenigen Empfindungen dem Hörer zu sehr zu häufen, den Satz forte



dazwischen stellt, bis dann der Schluss die Reize des originellen Hauptgedankens nochmals entfaltet,

Es sehnt sich gewiss jeder, das Trio nochmals zu hören, und dann ist der Eindruck bleibender.

Das Finale, das mit einem Andante beginnt, dessen etwa 24 Takte Spohr nur als Einleitung in das schöne Allegro



zu brauchen scheint und deren Sinn in der Mitte wiederkehrt, ist voll Kraft und Feuer und beschliesst das Ganze auf eine würdige Weise. Die Ausstattung aller drei Nummern ist lobenswerth. H. P.

B e r i c h t e.

Die Aufführung der Bach'schen Passions-Musik in Breslau.

Bei dem regen Interesse, das Sie an dem Fortschreiten in dem Erkennen des wahren Grossen und Trefflichen in allen musikalischen Werken, und namentlich in der durch Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy in neuester Zeit wieder an's Licht gebrachten Passions-Musik von Bach nehmen, darf für Sie die Mittheilung von einer Aufführung dieses Riesenwerks, wie die hier am 3. April in der Aula Leopoldina Statt gehabte, gewiss recht erfreulich sein.

Ich säume daher nicht, Sie sogleich von dem Erfolge zu benachrichtigen und eben blos von der Aufführung des Ganzen — nicht von der Grösse und Bedeutsamkeit des Werkes (denn dies ist bei Ihnen in Berlin gekannt und wird durch schriftliches Mittheilen wol schwerlich Jemandem anschaulich gemacht werden können) — zu sprechen.

Nur wer die Passion genau kennt, ist im Stande, die Schwierigkeiten zu beurtheilen, die dem Dirigenten entgegentreten, es zu einer guten Ausführung zu bringen. Wird sie aber eine sehr gute, eine so brave, wie die unter Leitung des Musikdirektors Herrn Mosevius, so fühlt Jeder, der sie gehört, sich dem geistvollen Dirigenten auf's Höchste verpflichtet; sollte er auch nicht einmal unterrichtet sein von der ausserordentlichen Beharrlichkeit, von dem regen Eifer, mit dem dieser Mann beim Einstudiren zu Werke gehen musste; sollte er auch nicht wissen, dass die Kosten sehr bedeutend und Herr Mosevius gar nicht daran dachte, und bei so bewandten Umständen gar nicht daran denken konnte, zu gewinnen. Um so würdiger muss er aber in den Augen derer erscheinen, die davon wissen, und von ihnen wird ihm doppelter Dank gebracht. —

Schon die Präzision, mit welcher der erste Doppelchor: „Kommt, ihr Töchter" ausgeführt wurde, schon die Aufführung des ganzen Chores, wie besonders einzelner Stellen, als: „sehet, wen? den Bräutigam — wie?" (was wahrhaftig nichts Unbedeutendes ist, da es fast nöthig ist, jedem einzelnen Mitwirkenden erst den Geist Bachs mitzutheilen, ihm seine Partie vorzuspielen und mit energischer Beharrlichkeit so oft zu wiederholen, bis es klar als das da steht, was es sein soll) schon dies exakte Eintreten des an drei verschiednen Plätzen aufgestellten Chores, welcher singt: „o Lamm Gottes" musste den Hörenden von vorn herein einnehmen und spannen auf das noch Kommende.

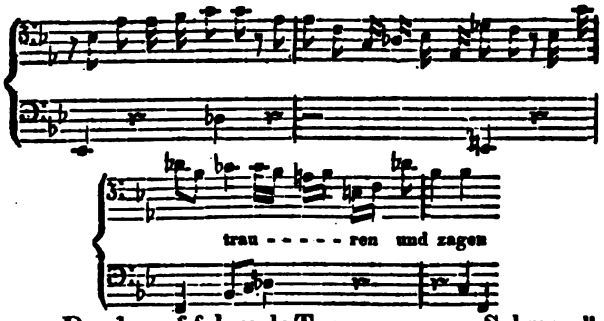
Es tritt der Evangelist auf — Herr Ueb. Cand. theolog. — (ein Dilettant, so wie aus solchen der grösste Theil der mitwirkenden Sänger und Sängerinnen bestand) mit einer so klaren, ich möchte sagen, unverwüstlichen Stimme, deren höchsten, wie tiefen Töne gleich rein und ansprechend, auf eine Weise mild und lieblich sind, wie ich sie lange nicht gehört; und vom Beginnen bis zum Ende sang derselbe seine bedeutende und anstrengende Partie mit gleicher Kraft und stets trefflicher Deklamation, so dass, wäre die Stimmung des Publikums nicht eine so religiöse gewesen, dass ein Applaus unpassend geschienen, derselbe ein ausserordentlicher hätte sein müssen. Ich ordne meine Mittheilung, so viel wie möglich, nach der Partitur, und werde das noch einzeln Treffliche des Evangelisten noch besonders bemerken.

Nicht minder wacker waren die übrigen Partien besetzt und die Altstimme des Fräul.

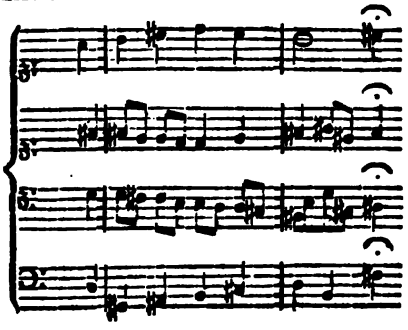
G. zeigte sich in dem Satze „du lieber Heiland" mit obligaten Flöten zu allgemeiner Zufriedenheit.

Eben so schön trat der Satz: „Herr, bin ich's?" dessen Wirkung eine höchst imposante, hervor und der darauf folgende Choral, „ich bin's" wurde gleich allen übrigen in so gediegener Weise vorgetragen, dass wol eines Jeden Gemüth auf's religiöseste, heiligste ergriffen wurde. Besonders richtig und gleich wurden die Schlussnoten ausgehalten, wobei das sehr brave Orchester so wie der Chor, die grösste Einigkeit hielten.

Die Stimme des Evangelisten beurkundete von Neuem ihre Trefflichkeit in der Stelle: „und nahm zu sich Petrum und die 2 Söhne Zebedäi und fing an zu trauern und zu zagen." Es ist beinahe nicht möglich, wahrer und ergreifender die Empfindung der Trauer und des Zagens auszudrücken, als es hier geschehen. Man vergleiche:



Der darauf folgende Tenorgesang „o Schmerz" wurde von dem Tenoristen F. ausdrucksvoll und deklamatorisch richtig vorgetragen, und der dazwischentretende Chor: „was ist die Ursach' aller Plagen" fiel präcis ein, wie denn überhaupt — einige im Ganzen nicht zu störende Mängel abgerechnet, die wol bei der Aufführung eines jeden so anstrengenden, grossen Werkes von Dilettanten fast unausbleiblich sind — sowol Orchester als Chor, vollkommnes Lob verdienen; und besonders wirksam zeigte sich letzterer in dem Chorale: „Was mein Gott will, das gescheh' allezeit," in welchem vorzugsweise der Vortrag des herrlichen Satzes



bemerkt werden muss. Mit stets schmelzender Stimme sang der Evangelist fort und die Worte „und küssete ihn" wiederum mit dem innigsten Ausdruck. —

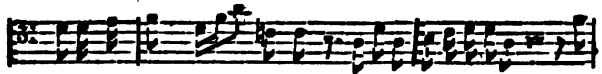
Wüsste ich nicht, wie sehr Sie auch das einzelne Gute interessirt, und bezeichneten nicht grade zuweilen kleinere Sätze, ja oft nur ein Wort, den Geist des Sängers, so würde ich mich nicht in diese Einzelheiten verloren haben.

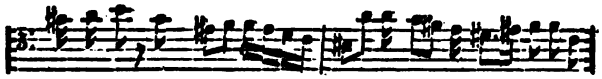
Es folgt nun No. 33 (2 Stimmen und Chor der Gläubigen in E-moll), in welcher die Damen M. und G., erstre eine sehr wackre Sopranistin, in Einigkeit und mit edler Begeisterung sangen: „so ist mein Jesus nun gefangen;" der Chor fällt dazwischen mit dem kräftigen: „lasst ihn, haltet, bindet nicht," darauf

und nun der wundervolle dramatische Chor, in dem man den grossen Geist Bach's so ganz kennen lernt: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden." Dies ist nicht Lärm, dessen Wirkung blos in einer gewissen Betäubung besteht, wenn gleich die musikalische Bezeichnung von Blitz und Donner mit dem nöthigen Aufwande von Instrumenten und Chor (jedoch ohne Blechinstrumente, die nur Bach entbehren konnte bei seiner eigenthümlichen Behandlungsart der Saiteninstrumente und Stimmen) versehn ist — nein, das ist der höchste dramatische Effekt der nur dann ganz verstanden werden kann, wenn man, nach Lesung der Partitur, mit anhaltender Aufmerksamkeit jedes Wort verfolgt. Von den Mitwirkenden verdient in dieser Partie so wie überhaupt jeder Einzelne Auszeichnung und besonders noch der Oboist und die beiden Flötisten, die ihre obligaten Stellen mit Zartheit und Genauigkeit in dem der neuern Zeit ungewöhnlichen Rhythmus, vortrugen. Dasselbe gilt von dem Violinisten und Klarinettisten, deren Solo befriedigend ausfiel.

Der zweite Theil ward mit der Alt-Arie „Ach, nun ist mein Jesus hin" eröffnet. Sie wurde brav gesungen, und wir erinnern uns mit

Vergnügen des schönen Vortrags am Schlusse. Es folgt nun das Evangelium wieder, dessen grosser erhabner Sinn gleich gross musikalisch Bachs Geist wiedergab. „Er ist des Todes schuldig" ruft der Chor. Diese Wirkung ist eine höchst erschütternde und die Arbeit des musikal. Satzes (ein Doppelchor) eine wunderbare. Eben so die Worte: „Weissage uns Christe, wer ist's, der dich schlug" und 74: „und alshalb krähete der Hahn" was Herr Ueb. unverbesserlich vortrug. Wir meinen namentlich:





worin er den Schluss, „und weinete bitterlich," wahrhaft rührend sang.

Die nun folgende Alt-Arie mit obligater Violine, so wie alles weitere befriedigte, und von Neuem wurden wir angereizt durch den Doppelchor: „lass ihn kreuzigen," in welchem der Bass beginnt:

Wie richtig ist in diesem Satze das Maass gehalten. Viele Andre hätten sich verleiten lassen, dieses zur grössern Ausführung einer Fuge ganz geeignete Motiv auszudehnen. Bach kannte die Wirkung besser und begnügte sich mit 9 Takten, in denen aber eine Grösse ist, die uns zu hoher Verehrung bewegt. Derselbe Satz wiederholt sich nach der Sopranpartie: „Er hat uns allen wohlgethan" in H-moll. — Es würde für den heutigen Bericht zu weit führen, aller Einzelheiten des zweiten Theiles auch nur zu erwähnen; ich begnüge mich also, Ihnen für heute noch zu sagen, dass man allgemein sehr befriedigt von der Aufführung gewesen, und wenn ich schliesslich noch bemerke, dass der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" und „Wenn ich einmal soll scheiden," in der vollkommensten Weise vorgetragen wurde, so sprech' ich nicht zu viel aus; denn es herrschte namentlich in dem sanften leisen Vortrage des letztern eine solche Besonnenheit und Klarheit in jeder Stimme, wie sie nur unter einem Dirigenten statt finden kann, der den Geist des Ganzen tief empfindet, zugleich aber auch geistige (und wahrhaftig auch physische) Mittel besitzt, es andern mitzutheilen.

Darum sei Herrn Mosevius, der, wie zu hoffen, recht bald eine zweite Aufführung veranstalten wird, nochmals recht viel Dank gebracht. Er finde seinen Lohn für diesesmal in dem Genusse, den er sich selbst und allen Hörenden bereitet hatte! H. P.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Wegen des grossen Pauken- und andern Lärms bin ich das, was in der Partitur der Stummen stehen mag, zu hören vielfach verhindert worden. Auch hörte ich sie nicht hier, sondern in München. Es sei mir daher vergönnt, die mir mitgetheilte Meinung eines Musikers, der die Partitur zu studiren Gelegenheit hatte, noch mitzutheilen, und mit wenigen Anmerkungen zu begleiten. — Bei der wirklich trefflichen Ausführung der Stummen in Dresden, heisst es, konnte es wohl nicht fehlen, dass sie eben so grossen Beifall bei der Masse fand als anderwärts. Für mich hat nur der 2te und 3te Akt Werth; hier ist der Komponist treu dem französischen Style angehangen. Im 4ten und 5ten Akt gukt Rossini viel hervor. Der erste Akt sticht aber von den andern ganz ab; ausser dem Chore, wo sich der Zug in die Kapelle begiebt, ist alles recht rossinisch. Im Ganzen zeichnet sich die Stumme vor den übrigen Arbeiten Auber's durch bessere Instrumentirung aus. Wir selelen, wie im letzten Finale des Maurers (ich nenne gewisse weinerliche chromatische Accompagnements-Figuren in der Violine so) finden wir auch da: z. B. in der ersten Arie des Masaniello im 4ten Akt. Desto schöner und mit frappanten Harmonien verziert ist das Schlummerlied. Herr Auber mag aber wohl kein Violinspieler sein, dass er der Violine solche inpraktikable Sachen zumuthet, wie im letzten

Finale. — Allein die Oper muss gefallen; überall Leben, überall Handlung. Die Chöre sind nicht hineingeschneit, oder sind nur zum Accompagnement der Arien da, wie in den meisten italienischen Opern, nein sie sind die Hauptsache, ein ganzer handelnder Körper. Das Gebet (vom Chor) im 3ten Akt ist eine Komposition, die man Auber nicht zugetraut hätte; vortrefflich, würdevoll überhaupt hat sich Auber in dieser Oper auch als vorzüglich denkender Künstler bewiesen. Die wiederkehrenden Klänge der Barkarolen in der Wahnsinnscene *), welchen herrlichen Effekt machen sie! — Was nun, um von hinten anzufangen, die grosse Denkkraft des Künstlers im Wiederkehrenlassen der Barkarolenklänge betrifft, so würde ich ihm das am Wenigsten sehr hoch anrechnen. Seit Cherubini's Wasserträger ist diese an sich sehr wirksame Art so abgedroschen worden, dass sich jetzt fast nur die Armuth dahinter versteckt, wenn sie mit den Haaren herbeigezogen wird. So erinnern wir namentlich daran, dass Auber dieses Anklingenlassen selbst in seiner vorletzten Oper, im Maurer, schon immer fast gebraucht hat. Das „immer sind die Freunde nah" kommt alle Augenblick, und wenigstens ohne Nothwendigkeit. So wissen wir es auch dem sonst so melodien- und gedankenreichen Lindpaintner in seinem Vampyr nicht Dank, dass er an einer Stelle dasselbe gethan, eben so wenig, dass auch er, nach Weber's Beginnen, seine Ouvertüre aus Bruchstücken der Oper zusammensetzte. Weber hat sich und Andern durch diese Ouvertürenweise gar zu bequem und weich gebettet; und bei den wahrhaft grossen Meistern finden wir weder in der erstern noch andern Art solche Nothbehelfe: sie hatten so viel Melodien- und Gedankenvorrath, dass sie noch an 100 Instrumentalkompositionen ausser ihren Opern überreich damit ausstatten konnten, ein Schatz, der wie Abt Vogler von Weber, gar oft benutzt und geplündert wird. — Kommt nun zweitens der so gelobte Gebetchor der Fischer. Er wird allerdings dadurch ein Knalleffektstück, weil Alles mit Fackeln u. s. w. dabei niederkniet, und das plötzliche Aufhören der rauschenden Instrumentalbegleitung dem Auge freiern Spielraum lässt. Aber die Komposition ist, da das Singen katholischer Pilgrim entweder der Wirklichkeit entlehnt oder ihr sklavisch nachgeahmt ist, wahrlich kein Meisterstück, und die Melodie weder von irgend einem Werthe, noch irgendwo ausdrucksvoll, und, den Personen, wie es die Situation erfoderte, viel Leben gebend. Man wird unangenehm, meinem Gefühl nach, überrascht, die eben so aufgeregten Leute in so ruhiger Weise wie in den gewöhnlichsten Lebensereignissen, ein Gebet hinplappern zu hören; denn so klingt der Gesang. — Das Schlummerlied ist allerdings das schönste in der Oper an sich, aber auf der einen Seite als dramatisches Musikstück zu kurz und wenig ausgeführt, um einer Oper Bedeutung geben zu können, auf der andern, eben viel mit „frappanten Harmonien verziert," für die Einfachheit der Situation und eines Fischers unpassend. — Bei dieser Gelegenheit sei mir noch eine nöthige Bemerkung in Betreff unsrer Kapelle erlaubt. Man hat hier davon gesprochen, dass Spontini, der überhaupt bekanntlich beim Dirigiren Licht und Schatten sehr stark auftragen und aus einem Säuseln gleich in einen Donner und umgekehrt hineinfahren lässt, bei seiner Anwesenheit hier über den Mangel an gehöriger Nüanzirung von Seiten unsers Orchesters geklagt habe, und die alten Weberisten haben diesen Ausspruch mit Freuden in der Stadt umhergetragen, froh, dem jungen Nachfolger Weber's dadurch eins anhängen zu können. Die Schlummerarie fodert nun eine besonders piane Begleitung, eine Aufgabe, die von der Kapelle vortrefflich gelöst wurde, so viel Schwierigkeiten derselben auch hier entgegen stehen.

(Schluss folgt.)

*) Der Wahnsinn wird jetzt, wie man sieht, in Masse in die Musik und in die Oper gebracht. Ausser Auber versuchte sich Chelard darin, und neuerlichst der Kapellmeister von Töplitz, Herr Wolfram, wovon unten. —

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 24. April — № 17. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

„Was es Ausgezeichnetes an Musikern in unsrer Stadt giebt," sagte mir Edmund (so erzählt der Baron *— in seinem Reisetagebuche), „pflegt sich um diese Zeit hier einzufinden." Mit diesen Worten öffnete er die Thür des Kaffee-Belvedere, wir traten ein und setzten uns an einen Tisch, so dass wir die herrliche Aussicht über den Fluss ganz vor Augen hatten. — Nicht weit von uns, in einer Ecke, sass ein feingekleideter Mann. Edmund hatte ihn kaum bemerkt, als er sich zu mir beugte und verdriesslich mir in's Ohr flüsterte: „wir sind schön angekommen! — Grade dieser hier, der fatalste aller Menschen, und sonst Niemand. Er ist mir in den Tod zuwider; er will immer klüger sein, als andre. Geben Sie nur Acht, er wird Gleich ein Gespräch mit uns anknüpfen, denn dass ist so seine Art."

Ich aber hatte in den Fremden meinen alten Freund, den Grafen Ralph schon erkannt. „Wie!" — fragte ich meinen Führer, „lebt der Graf jetzt hier? Ich weiss nicht anders, als dass er seit geraumer Zeit einem Singinstitut in der fernen Residenz vorsteht."

„Er hat das Singinstitut seit sechs Monaten hieher verlegt," erwiederte Edmund. „Es ist eine sonderbare Sache damit," fügte er Achselzuckend hinzu.

Der Graf hatte mich schon erkannt. „Liebster Baron!" sprach er, sehr freundschaftlich sich nahend. „Ich bin höchst angenehm überrascht, Sie zu sehen. Seit wann befinden Sie sich hier?"

„Es sind noch nicht 5 Stunden," antwortete ich, und fügte hinzu, indem ich auf Edmund deutete: „aber schon hatte ich das Glück am Table d'hôte diese schätzenswerthe Bekanntschaft zu machen. Herr Edmund hat die Güte während meines Hierseins, meinen Zeitvertreib anzuordnen, vor allem aber bin ich ihm dankbar, dass er mich an einen Ort geführt, wo ich Sie getroffen."

„Sie wiederholen nur, was die ganze Stadt von Herrn Edmund spricht," versetzte der geschmeidige Graf. Edmund war anfangs ein wenig beschämt, verbeugte sich jetzt stumm und mit leisem Verdrusse, der Graf nahm ohne Weiteres an unserm Tische Platz, obschon Edmund merken liess, dass er's ungern sah.

Trost der Spannung aber erhob sich ein eifriges Gespräch. Edmund, aus einem gewissen Trotze vielleicht, pries dem Grafen die Tonkunstfertigkeit der hiesigen Dilletanten an, und lobte besonders die herrschende Begeisterung für Musik. Der Graf behauptete dagegen: solche Begeisterung sei ohne Tiefe, weil sie sich weniger mit der Wahrheit und Bedeutung der Kunst, als mit ihren Mitteln befasse. „Ein Talent," sprach er, thut sich nicht selten selber Unrecht, und Sie, mein lieber Edmund, sind in diesem Falle. Ihre Lieder, ja das kleinste derselben verräth ein inneres Leben, einen kräftig tiefen Menschen, gegen den alle jene Dilletanten nur Konzertmaschinen erscheinen. Solche Mühe und Anstrengung, solch jahrelanges Streben von Kindheit, an nur um ein brillantes Konzert abgerundet und fertig vortragen zu können, dünkt mich im Vergleich mit dem, was Sie leisten, nur das wüste Treiben des Blödsinns."

Nach langem Hin- und Herreden fragte Edmund endlich: „aber was nennen Sie Tiefe, Bedeutung, Wahrheit der Kunst? was den innern Menschen Lebenskenntniss u. s. w."

„Das Verständniss dieser Worte kann einem

Jüngling Ihrer Art nicht fehlen, warum soll ich sie Ihnen erklären?"

„Je nun! damit ich Sie besser verstehe; denn ich merke, dass wir nicht ein und dieselben Begriffe mit diesen Worten verbinden."

„So würden Sie aber meine Erklärung von Neuem bestreiten."

„Und Sie die meinige, bis wir merken, worin einer oder der andre es versieht, um uns sodann zu vereinigen."

„Das ist meine Art nicht," versetzte der Graf stolz, dass Edmund betroffen schwieg. Ich selbst aber musste lächeln, als er gleich darauf ein höchst selbstbewusstes „Ach so!" hinzufügte. Der Graf sah mich an, und ich verstand ihn, er wollte Edmund nur das Uebergewicht seines Geistes fühlen lassen. — „Lieber Edmund," fuhr er aber mit einer Herzlichkeit fort, die allen Argwohn verbannen konnte. Ich gehöre einmal nicht zu den Menschen, die sich ganz und vollkommen klar sind. Meine Gedanken machen mir immer noch zu denken, und darum will mich bedünken, dass ich noch unverständlicher werde, wenn ich die höchsten menschlichen Anschauungen definire."

„So wären Sie ja für alle geistige Geselligkeit verloren, denn wie will man sich verstehen, ohne Definitionen," fragte Edmund arglos.

„Sehr wahr," versetzte der Graf, „denn ich rede, was mein Inneres mir eingiebt, der Moment und die Stimmung leihen mir Worte. Ohne Lust vermag ich nichts zu sagen, und fast ärgerlich ist es mir, wenn Jemand da noch Definitionen begehrt; das beste, was ich sagen kann, trage ich nicht so mit mir herum, dass ich auf Kommando ein philosophisches Kunststücken aus der Tasche spiele."

„Aber ist das der Zweck des Gesprächs unter Gebildeten?"

„Des Gesprächs — wenn ich Jemanden zum Erstenmale höre, will ich den ganzen Menschen wie er da ist nicht durchschauen, ich sehe ihn an, wie eine dramatische Figur, die in einer gewissen Stimmung und Situation befangen ist, aber nachdem ich ihn öfter gehört, in mehreren Stimmungen, in verschiedenen Lagen ihn beobachtet, geht mir sein Karakter auf. Nicht die Art seiner Begriffe blos, seiner Gefühle, Ansichten, Worte, sein ganzes Wesen wird mir bedeutungsvoll. So betrachte ich mir den Menschen, seine Begriffe sind nur Einzelheiten dieses Ganzen."

„So kann man nie zu einer Wahrheit kommen."

Es hat damit seine Schwierigkeiten, das ist nicht zu leugnen. So viele Wahrheiten in Büchern hingegeben, blieben in unsern aufgeklärten Zeiten unverstanden. Da haben Sie Begriffe und Gedanken, während im Gespräch Stimme, Ausdruck, Mienen das ihrige wirken. Ueberlassen wir das mühsame Construiren von Definitionen der Philosophie. Es ist ihre Pflicht, in Gründen den Schwung zu sichern, den der Genius der Zeiten genommen. Aber warum wollten wir, deren keiner Philosphie studirt, die wir sämmtlich von Profession Musiker sind in ein fremdes Handwerk pfuschen, wo wir stets Pfuscher bleiben, weil uns die ersten Anfangsgründe fehlen. Könnte ein Philosoph philosophiren, wenn sein Geist nicht in zarter Kindheit am Busen der Natur, wie Muttermilch, Anschauungen eingesogen. Wir, die Natur nicht zur philosophischen Mannesreife erkoren, bleiben wir, was wir waren: Kinder — kindlich wenigstens mögen wir Künstler dem Gotte vertrauen, der in uns lebt und ausschaut auf den Fenstern der Augen, mit dem Ohr die Tonwunder vernimmt, an denen der Philosoph zu Narren wird, weil er des Menschen Herz, was drinnen lebt, nicht erklären kann; das Menschenherz, das Innere, worin ein Gott eine neue bunte Welt von Träumen wirkt und webt. — So schlecht, wie dem Knaben das Schwert, oder die Brille, oder graues Haar, oder eine Platte kleidet, so schlecht kleiden dem Künstler, dem ächten, die strengen wissenschaftlichen Definitionen. Die unsern sind nicht einmal streng wissenschaftlich, also, was sind sie? — Erlauben Sie mir Ihnen eine Anekdote aus meinem Leben zu erzählen. Ich war fast noch ein Kind, als ich im Weimarschen Theater Göthe sah. Seine Geschwister wurden aufgeführt. Herr und Madame Wolf hatten damals noch die Hauptrollen. Ich hatte stets eine besondre Vorliebe für dies kleine Stück, meine eigne Schwester, meine Geliebte, mein Freund spielen darin,

sprechen die einfachen Worte. Ich konnte mich daher mit den fremden Gestalten nicht befreunden, die, obschon sie trefflich spielen, doch ganz anders aussahen, sprachen, handeln als ich bisher gedacht. Göthe aber sass da, mit den eisernen Mienen, ein emsiger Zuschauer, ich hatte ihn für bekannt, für befreundet meinem Herzen gehalten, und nun ich ihn sah, erschien er mir, ein fremdes dämonisches Wesen. Er dachte an Liebe, Geschwister und Freund, dasselbe empfand ich ganz anders, dasselbe wurde wiederum auf eine ganz andre Weise dargestellt. Wir alle hatten ein und dieselbe Begriffe und blieben uns doch so wildfremd in unsrer Empfindung. So hat der Geist Gottes jeden Menschen in eine verschiedne Sphäre des Daseins gebannt, die er nicht verlassen kann, aus denen die Menschen aus weiter Ferne sich zurufen. Jeder Künstler wirkt so zuerst in seiner eignen Sphäre, und es fragt sich erst nachdem, ob sie umfassend genug ist, ihnen Abglanz auf fremde Individuen hinüber zu strahlen."

Auf diese unerwartet hohe Wendung des Gesprächs war Edmund nicht vorbereitet. — „O ja! — wenn — aber" stammelte er — „richtig," so dachten Sie als Kind und haben Ihren damaligen Gedanken sicher schon viel höher ausgebildet."

Ich nahm das Wort: „und ist die Kindheit nicht ebenfals unserm Mannesalter merkwürdig? Haben Sie nie das Wunder des individuellen Daseins der Existenz gefühlt, wenn Sie einen grossen Mann: einen König, einen Helden, oder Gelehrten sahen, fiel Ihnen da nie bei: welch ganz andre Bilder er von Freund, Eltern, Geliebte habe, wie sein Gefühl einen andern Schung habe, sein Gedankensystem ein ganz andres sei, die Welt ihm andere Bilder, sein Leben eine andre Gestaltung ihm verliehen, wird dem Jüngling nicht die Kindheit, das Jünglingsalter dem Manne auf eine so wunderbare Art fremd, gerathen wir nicht oft in Situationen, wo die in den menschlichen Leib eingebannte Seele förmliche Verzauberungen erleidet? — Ein Schwärmer für Tugend z. B., der einen Schiffbruch erleidet, kann an sich die Erfahrung machen, dass er ein Schurke sei, und so kann aus einem Schurken, der von einem Hochherzigen mit Lebensgefahr vom Tode gerettet wurde ein Schwärmer für Tugend werden. Ein Träumer kann zum Idealist werden, wenn er liebt, und der Idealist, den die schöne Geliebte betrügt, zum Philister. Alles dieses ist so viel für die Kunst werth; daran lernt man das eigentliche Zaubern und Wunder thun, und sträubt sich doch gar sehr gegen die Allgemeinheit philosophischer Begriffe. — Ich achte die Philosophen, die das menschliche Innere bestimmen und beruhigen, aber auch sie wählen eine passendere Gelegenheit dazu, als das Gespräch."

Edmund suchte nach Worten als ein sehr modisch gekleideter Herr, der zeitig genug eingetreten war, um dies ganze Gespräch anzuhören — und der Graf liebte es, an öffentlichen Orten sehr laut zu sprechen, um nicht bei Einzelnen, sondern so viel als möglich bei allen Anwesenden Anstoss zu erregen — als dieser modisch gekleideter Herr, der uns bisher den Rücken zugewendet hatte, jetzt auf Edmund zuging, ihm auf die Schulter klopfte und sprach: „Brav! junger Mann, lassen Sie sich nicht irre machen." Mit feinem Lächeln grüsste er uns hierauf und verliess das Kaffeehaus. Edmund that sich, wie es schien, nicht wenig auf diesen unverhofften Beifall zu Gute.

„Der Herr Graf sind sicher ein grosser Menschenkenner," sprach er mit stark markirtem Spott.

Mit einer nachlässigen Gebehrde wandte sich der Graf zu mir. „Wollen Sie mir wohl glauben," fragte er, „dass mein simpler Scharfblick mir hier den Ruf eines Hexenmeisters verschafft hat."

Ich habe davon gehört," sprach Edmund, „aber mir wollen Sie doch nicht zumuthen, dass ich an Wunder glauben soll?"

„Ein Wunder?" — fragte ich — „Ich dächte die Menschen wären in der Regel zu blödsinnig, als dass es ein Wunder heissen könne, sie zu durchschauen. Exponirt nicht ein Jeder sogleich beim ersten Gespräche seine Geistesfähigkeiten in dem Bestreben, sich klar zu sein? Wer hält mit seinen äussern Lebensverhältnissen zurück, oder wer ist so edel, die leisen Kennzeichen einer Leidenschaft, welche es sei, Liebe,

Abneigung, Ehrsucht u. s. w. nur vor den Augen eines etwa gegenwärtigen Beobachters zu verbergen? Und eine solche Welt zu duachschauen nennen Sie ein Wunder. Uebrigens hat mein Freund, der Graf, diesen Scharfblick für die äussern Lebensverhältnisse, wohin er kam, stets auf's Glänzendste bewährt."

„Haben Sie gegen diese Definition etwas einzuwenden," fragte der Graf den Jüngling ein wenig boshaft.

„Ich finde die Vordersätze sehr unklar," versetzte Edmund, „aber ich gestehe, dass ich gern einmal eine Probe sehe, um beurtheilen zu können, ob diese Menschenkenntniss mehr sei, als ein blos zufälliges Glück im Rathen. Geben Sie mir ein argumentum ad hominem, das mich überführt."

„Junger Mann!" versetzte der Graf sehr ernsthaft. „Es ist gefährlich mit diesen Mächten zu spielen."

Edmunds Zuversichtlichkeit aber war schon ganz der Neugier gewichen; er drang in den Grafen, seine Worte durch die That zu bestätigen. Leise neigte sich der Graf zu ihm hin, doch plötzlich zog er sich wieder zurück. „Noch einmal warne ich Sie, junger Mann," sprach er feierlich, „welcher Mensch weiss sich so rein, dass man ihm nicht irgend eines seiner Geheimnisse entgegenbringen könne, wovon er sich entsetzen muss."

„Sie spannen meine Neugier auf's Höchste," versetzte Edmund betroffen, „schon von diesen Worten, doch es sei! selbst um diesen Preis."

Ich war begierig wie der Graf dies Probestück ablegen würde, ich hatte die sichersten Gründe, seiner Geschicklichkeit alles zuzutrauen. Wieder neigte er sich zu Edmund und flüsterte ihm einige Worte leise in's Ohr. Dieser ward bleich und stumm, tieferschüttert rief er endlich nach einer Pause: „Graf Sie sind ein fürchterlicher Mensch."

„Was nennen Sie einen fürchterlichen Menschen," war dieser grausam genug zu fragen. „Nicht wahr? Sie fühlen es wohl gut und können es doch nicht definiren. — Achten Sie auf solche Stimmungen, auf dass Sie wahr werden; man belügt sich selbst so gern und andern noch noch lieber — Schade um einen Jüngling von so viel Vorzügen und Talenten, wie Sie, wenn er nicht wahr ist."

„Graf," rief Edmund in einer Art Verzweiflung, „Sie sind ein Mann von Ehre, werden Sie schweigen?"

„Wie bisher! — Sie haben mich zu reden aufgefodert — doch es ist Zeit zur Generalprobe — wollen Sie sie anhören. Es ist mir nicht gleichgültig, was Sie von meinem Machwerk denken. Was dieses heisst, werden Sie fühlen denn Sie habe ich ausersehen von allen in der Stadt." „So achten Sie mich?" fragte Edmund. „An Geist und Herzen." „So können Sie mich nicht elend machen wollen," sprach jener entschlossen. „Ich bin der Ihrige. „Sie werden doch auch der Aufführung meiner Oper beiwohnen?" wandte sich der Graf zu mir. „Sie ist ganz mein eigen, ich habe sie gedichtet, in Musik, in Scene gesetzt, Sänger, Sängerinnen, das ganze Personal habe ich dazu gebildet, die Dekorationen und Kostüme entworfen, kurz das Kunststück Garciás in Mexiko habe ich hier mitten in Deutschland nachgeahmt *)."

Edmund wollte sich noch entschuldigen, dass er mich verlassen müsse. Ich nahm dem armen sichtbar zerstörten Jüngling das Wort von den Lippen. Er schloss sich dem Grafen an, und wie es schien, lag ihm viel daran, ihn allein zu sprechen. Mein Freund war doch ganz der alte geblieben. Kein Wort hatte er mir bei dem ersten Wiedersehen, bei unserm stundenlangen Gespräche, von seinem ganzen hiesigen Treiben verrathen. Erst beim Abschied, mitten in meinem Erstaunen über die seltne Art den gutmüthigen Jüngling zu mistificiren, verrieth er mir seinen gegenwärtigen noch viel seltnern Wirkungskreis und verliess mich in einer Stimmung, die mit derjenigen, worin er Edmund versetzt immer einige Aehnlichkeit hatte.

*) Seit Garcia's Abreise ist das mexikanische Theater in Verfall gefathen. Er war daselbst nicht nur Schauspieler, sondern auch Direktor und Regisseur, Gesang- und Deklamationslehrer u. s. w. Viele Eingeborne haben unter seiner Leitung ihre theatralische Karriere angefangen. Sie schminkten sich weiss, wenn sie Europäer darstellten, und man erzählt, dass bei der Aufführung des „Othello," von Rossini, bei starker Hitze Garcia ein weisser Mohr wurde und Desdemona eine Mohrin von Venedig.

Berichte.

Aus Berlin.

Die Zeit der Zeichen und Wunder ist gekommen, denn Wunder über Wunder geschehen in der musikalischen Kunstwelt. Als Entrée dieser Wunderwelt gilt die junge Leonore Neumann, die am 10. d. M. im Saale der Singakademie ein Konzert veranstaltet hatte, in welchem sie mehrere Konzertstücke auf der Violine vortrug. Wenn man bedenkt, welche Hindernisse nicht allein die Natur, sondern auch die Kunst, hinsichtlich der Bekleidung, einem jungen Mädchen bei dem Studium der Geige entgegenstellt, so kann man den Anstrengungen dieses jungen Mädchens durchaus seinen Beifall nicht versagen, obgleich ihr Spiel, ohne die Person betrachtet, noch nicht zu dem sehr ausgezeichneten gehört. Doch wird sie, wenn sie so fortfährt, wie sie begonnen hat, künftig einmal eine recht brave Spielerin werden. —

Weit höher als dieses junge Mädchen stehn die Kinder des Herrn Eichhorn, eines recht braven Musikers aus Koburg; ich sage die Kinder, denn der ältste ist 7½ Jahr, und der jüngre kaum 6 Jahre alt. Ein Blinder hätte gedacht, es sei ein junger Mann, der da spielt; denn diese Reinheit sowohl im Adagio als auch im Allegro ist wirklich fabelhaft! — In den Variationen für 2 Violinen, in welchen der jüngere Bruder mitspielte, war besonders die Art, wie dieser erst sein Thema, und später seine Variationen sicher und rein vortrug, höchst belustigend; besonders war es merkwürdig, wie der ältere Bruder den jüngern unterm Kommando hatte; wollte der jüngere eilen, so sah ihn der ältere nur an. Der Vater von zwei solchen Kindern ist glücklich zu preisen. —

Die Knaben werden noch öfter spielen; Ref. fodert desshalb alle Musikfreunde auf, diesen Genuss ja nicht zu verabsäumen, indem gewiss keiner unbefriedigt das Haus verlassen wird.

G.

Aus Paris.

Konzert im Konservatorium.

Wer vermag über die so vollendete Ausführung der grössten Meisterwerke unsrer Tonkünstler anders als mit der wärmsten Erkenntlichkeit die Feder zu ergreifen, und wer vermag dann in trocknen Worten wiederzugeben, wie diese so überaus gelungene Leistung unser Inneres ergriffen? Man muss selbst hören, selbst mitfühlen, und durch Thränen des tiefsten Wonnenfühls stumm ausdrücken, was Worte unvermögend sind wiederzugeben. Wir wollen daher nur vom Inhalt des Konzerts reden und das sagen, was man darüber zu sagen vermag.

Man begann mit der „Symphonie pastorale," von Beethoven, mit dieser unvergleichlichen an Poesie so reichhaltigen Idylle, — und füllte gleich jedes Herz mit zarter Rührung. Die milde ländliche Freude, der milde Wechselgesang der Nachtigall mit dem Kukuk, das Lispeln der Blätter und das leise Rauschen eines sanft rieselnden Baches, wie der unnachahmliche Sturm und das Wiederzusammenrufen der zerstreuten Landbewohner. — Alles das ist in diesem Gemälde himmlischer Harmonien mit den schönsten Farben, so passend, so lieblich und gefühlvoll aneinandergereiht, wie es nur die hohe Begeisterung unsers unsterblichen Meisters vermochte.

Darauf folgte ein „Chor aus Euryanthe," von C. M. v. Weber, voll Energie, Originalität und Lieblichkeit, der auch vortrefflich aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen ward.

Ein „Konzert für Horn," von Herrn Galley selbst komponirt und geblasen, kam als drittes Musikstück, und verdient in der That den Beifall, den das dankbare Publikum reichlich dem seltnen Künstler gezollt. Herr Galley bläst die grössten Schwierigkeiten mit einer unglaublichen Fertigkeit, und hat besonders eine gewandte Art Athem zu holen, so dass man der Aengstlickeit überhoben ist, die man gewöhnlich bei ähnlichen Instrumenten empfindet: dass es nämlich den Konzertanten an Luft mangeln werde. Auch als Komponist hat Herr Galley nicht bloss sein Instrument prädominiren lassen, was bei Komponisten der Art doch gewöhnlich der Fall ist, sondern er hat mit Geschmack und Sachkenntniss die übrigen Instrumente ebenfalls zu Genüge bedacht. —

Mit der grossen Arie aus dem Freischützen von Mad. Cinti-Damoreau gesungen, war der erste Theil zu Ende. Mad. Cinti Damoreau hat eine Stimme, die sie in der grossen Oper bei französischem Gesang manchmal recht geltend zu machen weiss; doch sollte sie es niemals einfallen lassen, deutschen Gesang zu verunstalten. Es war herzbrechend, diese tiefe Wehmuth, diese Aufregung, diese so treffliche Leidenschaft in diesem Gesangstück, so kalt und trocken, und endlich gar noch mit so wenig passenden Rouladen, wie aus einer Spieluhr ohne Feuer und Leben heraustönen zu hören, besonders wenn man sich erinnert, wie die lieblichste aller lieblichen Philomelen die herrliche Sontag in einem Konzerte hier so seelenvoll jedes Herz mit der Arie ergriffen.

Die zweite Partie eröffnete ein junger äusserst talentvoller Violoncellist, Hr. Francomme, mit Variationen, von ihm selbst komponirt. Dann folgte der grosse Chor Credo, von Cherubini. Es wäre überflüssig, irgend versichern zu wollen, dass dieses Credo den Glauben an die hohe Vollkommenheit dieses Musikers noch mehr bestärkt; doch glauben wir, dass Herr Cherubini diesmal für Kirchenmusik etwas zu theatralisch verfahren, die Instrumentation ist zu gesucht und viel zu stark und anhaltend, und wäre gewiss in einer Oper weit passender, als in einer Kapelle, wo man mit weniger Aufwand und ruhiger Haltung weit eher zur Andacht gestimmt wird. Uebrigens hat dieser Chor den grössten Effekt hervorgebracht. Man schloss diese musikalische Morgenunterhaltung mit der Ouvertüre der Eurianthe, die mit der grössten Lebhaftigkeit und Energie meisterhaft aufgeführt ward.

Dieses so herrliche Orchester ward mit der seltensten Sorgfalt und Fertigkeit von Herrn Habeneck geleitet, und verdient gewiss den ersten Rang in der musikalischen Welt. —

Italienische Oper.

Mlle. Heinefetter verlässt in einigen Tagen Paris, um über München und Wien nach Italien zu gehen. Vor ihrem Abschiede trat sie noch zu ihrem Benefiz in dem „Barbier von Seviglia" auf. Mlle. Sontag und später auch Mad. Malibran, die beide in dieser Rolle als ausgezeichnet dagestanden, waren ihr vorangegangen. Die Aufgabe war daher nicht leicht. Wir müssen aber gestehen, dass Mlle. Heinefetter zwar nicht ganz unbefangen, doch aber zur grössten Zufriedenheit des Publikums sich in einem Glanze gezeigt, wie es ihr hier noch nicht hat gelingen wollen. Ihre Stimme von seltnem Umfang ist glockenrein und hat besonders seit einiger Zeit viel gewonnen, und mit etwas mehr Seele und Geist kann sie, zumal sie jung und schön ist, gewiss einst als grosse Zierde unsrer Opern auftreten. Dem Barbier, der übrigens zu einem Akt zusammengeschmolzen war, folgten die drei ersten Akte der „Hochzeit des Figaro." Mad. Malibran als Susanne lieblich und gewandt, doch haben wir seit den 3 letzten Vorstellungen mit Bedauern bemerkt, dass ihre Stimme bedeutend verloren, und in den höhern Tönen besonders eckig und kreischend wird. Man will diesen Verlust ihrer Lebensweise zuschreiben, dass sie nämlich alle Abend, wo sie nicht auf den Brettern ist in 5 bis 6 Soireés singt und dass sie fast täglich 5 Stunden zu Pferde sitzt und mit allen erdenklichen Kindereien sich dergestalt ermüdet, dass sie dann kaum sich auf den Füssen zu erhalten weiss. Uebrigens greift das Spiel sie auch nicht wenig an, da sie in steter Aufregung von der tobenden Leidenschaft, die sie belebt, sich stets mit fortreissen lässt. Es ist in der That Schade, dass sie so jung schon so viel auf ihre Gesundheit losstürmt; das Theater verliert mit dem Einstellen ihres Gesanges eine wichtige Stütze. Man erwartet noch als letzte Vorstellung der italienischen Oper ein Benefiz der Malibran, und man verspricht uns zum 13. April die Eröffnung der dertschen.

Herr Hummel, der die Klavier-Musik so väterlich bedacht, gab gestern sein zweites und letztes Konzert vor seiner Abreise nach London. Das vollkommne Spiel, wie die so reiche Komposition dieses Künstlers ist so allgemein bekannt, dass wir nur bemerken, dass er in beiden Konzerten stürmischen Beifall geerntet, und dass besonders sein überaus glänzendes und

gehaltvolles Phantasiren die höchste Bewunderung erweckt. Er ist auch gewiss der ausgezeichnetste Mann dieser Art; denn so gewandt und lieblich zwei bis drei verschiedne Themas, so fliessend und abwechselnd in einander zu verweben, und so mannigfach wieder aufzulösen, gehört zu den seltensten Erscheinungen; doch an brillantem Spiel, an bezaubernder Fertigkeit und Ausführung gewisser Musikstücke glauben wir Moscheles wohl höher stellen zu dürfen, der übrigens nach Hummel gewiss auch der erste Improvisator auf seinem Instrument ist.

Schönes Verdienst um den unsterblichen Beethoven erwerben sich die Gebrüder Bohrer, die vor den Herren Urban und Schmidt immer noch ihre vortrefflichen Soirées Beethovenscher Quartette fortsetzen. Baillot hat zwar im vergangenen Jahre auf ähnliche Weise Soirées veranstaltet; doch suchte er in diesem Vereine nur allein zu glänzen und liess die erste Geige überall dergestalt prädominiren, dass alles andre verdrängt war. Dieses Mal aber hat Jeder seinen Theil und Jeder ist bemüht, das Ensemble in seiner ganzen Vollendung hervortreten zu lassen. In der vergangnen Soirée gaben sie das letzte Quartett, und unter andern ein Trio, gespielt von den Gebrüder Bohrer und der Madame Bohrer mit der seltensten Uebereinstimmung.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Der Grund nämlich, dass manchmal über einen Mangel am Pianissimo bei uns mit Recht geklagt werden kann, liegt unabänderlich in der unpassenden Anstellung und Zusammensetzung des Orchesters, die man nach hiesiger Weise nicht aufgeben will, weil sie schon lange hier besteht und von Naumann so angegeben worden ist. Erstens sitzt das Orchester nicht, wie überall in einem Halbkreise, sondern in einer graden Linie. Zweitens kommen auf 10 Violinen, 2 Kontrabässe und 2 Violoncelles — 20 Blech- und Blasinstrumente; drittens halten wegen der Stellung diese Blechinstrumente die Stürzen nicht nach der Bühne, wo der Ton durch die Koulissen etwas gedämpft würde, sondern nach dem Publikum zu; — übrigens ist der Raum für das Orchester zu klein; sonst wäre es zweimal stärker zu besetzen. — Was aber eine Hauptsache ist, die mehr als alles andre die Einwirkung der italienischen Opern bedenklich macht, ist, dass durch sie das Orchester offenbar verdorben wird. Wie früher wenigstens dieselben trivialen Opern 30 Mal gespielt wurden, schlief das Orchester halb dabei ein, und muss sich natürlich dadurch nach und nach an eine Nachlässigkeit gewöhnen, die dann bei bedeutenden Opern, wo es auf Hervorheben der kleinsten Nüanzen ankommt, ungemein hemmt. Wer da weiss, wie leicht so etwas bei einem Orchester einreisst, und wie schwer dem wieder abzustellen sei, wird die Wichtigkeit dieses Umstandes fühlen. —

Kommen wir noch einmal, dann nie wieder, auf die Stumme zurück, und namentlich auf das „überall Leben und Handlung," so können wir, vom musikalischen Standpunkte namentlich aus, dem nichts weniger als beistimmen. Ausser den allerdings lebendigen drei Chören ist eigentlich musikalisches Leben fast nirgend. Wo ist ein bedeutendes Ensemblestück, wo sind dramatische Musikstücke überhaupt; das Duett im 2ten Akt ausgenommen? Und diese Chöre, nicht komponirt, sondern nur angewendet vom Dichter, die Musik der Wirklichkeit entnommen, können sie auf Rechnung des Komponisten kommen, und die Oper zu einer musikalisch-genialen Produktion machen? Im ersten Akte, das sagt der Musiker selbst, ist alles ächt rossinisch, und der Anfang enthält noch den meisten Gesang; — und ein französischer Rossini ist wahrlich nichts Vortreffliches. — Herr Auber ist sonach, wie wir ihn bis jetzt kennen, halb ein Nachahmer von Rossini, von dem er den Lärm ohne die reizenden Melodien, halb einer Weber's, von dem er das Zusammengesuchte und Bizarre ohne wieder dessen geistreiche im einfachen Einzelnheiten in Melodie, Harmonie und Anwendung musikalischer Mittel — hat. — In jener, von Weber betretnen Bahn treffen wir überhaupt auf einen neuen Feind in der Opernmusik, der noch gefährlicher zu werden droht, als Rossini, der halb und halb

verdrängt ist. Es ist jenes Suchen nach dem Individuellen, Pikanten, Originellen, den Zigeunern, Bergleuten, Jägern u. s. w. — wo Wirklichkeit die Quelle ist, aus der der Komponist allein schöpft, und die ihm Alles zuträgt — der Opernmalerei — mit einem Wort dem Streben nach dem sogenannten Interessanten, wie es Solger auch in der Poesie bezeichnete, im Gegensatz zu den allgemein menschlichen Situationen und Schönheiten, wie sie die Griechen gaben, und wo es gilt das allgemein Schöne mit immer neuen Weisen dem Gemüthe einzuprägen, und was er für den Fluch unsrer neuen Poesie hielt. Es ist natürlich, dass wo einmal das Auffallende, Besondre, Individuelle auf den Thron gehoben werden soll, das Bizarre dicht daneben steht, das Unschöne somit. Es wird, in einzelnen Zügen gebraucht, das allgemein Ideale im Kontrast der Wirklichkeit näher bringen können, aber es rein und in Masse aufsuchen und wiedergeben, muss allen wahren Geschmack- und Schönheitsinn auf der einen Seite vernichten, während es auf der andern Seite über die, der Musik von der Natur gesetzten Gränzen hinausführt. — Wir kommen hier nothwendig auf die Klagen zurück, die wir bei Gelegenheit der Iphigenie angaben — das, womit sich wollustige Leute kitzeln und das Grasse — wir können nicht anders, womit der Müllner'sche Karaibe sich aufregt — das bewegt wechselseitig jetzt unser Ohr und Herz. — Wir denken, bei andern wichtigern Gelegenheiten, als die Stumme sie darbieten kann, ausführlicher darauf zurückzukommen. Die will natürlich nur „amüsiren" — und gilt ihr gleich, geschieht es so oder so. — Es gilt, bessere und edler strebende deutsche Männer zu versichern, dass der edlere Theil des Volkes das Gemeine wie das Edlere zu unterscheiden weiss, und letzterm nie Beifall und öffentliche Würdigung versagen wird. —

Unbeachtet blieb bis jetzt wenigstens von der Masse dagegen, weil er weder Aufzüge aufweist, noch Feuer speit:

III. Lindpaintner's „Vampyr." — Ich kenne bis jetzt leider diese Oper nur aus dem bei Peters in Leipzig erschienenen Klavierauszuge und den verschiednen, über die Aufführung derselben bei Musikkennern, wie dabei thätig gewesenen Künstlern eingesammelten, mannigfaltigen Berichten. Ferner ist mir der Komponist, sein Streben und seine Weise selbst sehr wohl bekannt. Ich erkenne in ihm, nach Allem, was ich von ihm sah und hörte, einen der wenigen ächt deutschen Musiker im schönsten, ich möchte sagen, Mozart'schen, Sinne des Wortes, der durch, zum Gemüthe sprechende, dem Umfang und dem Karakter jeder Stimme entsprechende Melodien und Gedanken, in durchdachter, jedesmal bedeutung- und zweckvoller Instrumentalbegleitung und Harmonie, streng in den Sinn und Zweck seines Vorwurfs eingehend, und nur die Mittel, welche durchaus zur Veranschaulichung desselben führen können, anwendend — ein in allen Theilen abgerundetes, bedeutungschweres Kunstwerk zu verschaffen strebt, dabei das Urtheil mit der Masse buhlender, eigensüchtigen Motiven huldigender Kritik, wie das Zujauchzen der rohen Menge verachtend, in seinem schönen Streben sich nicht stören lässt. — Was zur Erreichung solchen Zweckes sein Talent und seine geistigen Mittel betrifft, so haben, hinsichtlich der Instrumentirung und des harmonischen Theiles jener Erfodernisse seine überall mit Achtung genannten Instrumental-Kompositionen seinen Beweis dazu längst schon bethätigt; — seine seelenvollen kleinen Lieder, wiewohl diese, nach deutscher Weise, mehr ernster, gefühlvoller, liebeathmender, als individuell karakteristischer, scherzhafter und stürmischer Art, haben manches Herz seit Jahren schon erfreut und — gerührt. Was endlich den grossartigen, karakteristischen und vorzugsweise dramatischen Gesang, in dem Bau der Arien, wie in der Verkettung von Ensemble's betrifft — so wird jeder Verständige, welcher Ansicht er auch über den Vampyr als Ganzes sein möge, gern willig gestehen, dass von den neuern Komponisten keiner über ihm, mancher Tagesmann tief unter ihm in dieser Hinsicht stehe. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 1. Mai — № 18. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Fortsetzung.)

Auf meinem Zimmer im Gasthofe fand ich eine Einladungskarte zu einem Singethee vor. Edmunds gütige Verwendung hatte sie besorgt. Nach allem, was ich aber vom Grafen gehört, beeilte ich mich nicht sehr, davon Gebrauch zu machen, verrichtete noch einige Geschäfte, schrieb Briefe, und als ich gar nichts mehr zu thun hatte, kein andrer Zeitvertreib mir blieb, begab ich mich gemächlich auf den Weg nach der grossen musikalischen Gesellschaft.

Ich trat eben ein, als die erste Abtheilung vorüber war. Der modisch gekleidete Herr, der Edmund diesen Nachmittag im Kaffee Belvedere mit so grossem Erfolg aufgemuntert hatte sich nicht irre machen zu lassen, musste kurz vor mir angekommen sein, denn alles drängte sich in einem dichten Kreis um ihn, und er hatte seinen Pelz noch an; vergeblich spähte er nach einer Gelegenheit, den Hut abzulegen.

Meine Wirthin, eine artige reiche Wittwe; sagte mir, „vor allen Dingen muss ich Sie unserm Konzertmeister, dem Herrn Hillert vorstellen. Er ist der Maitre des Plaisirs aller unsrer musikalischen Abendzirkel." Ich folgte ihr; aber der Kreis war zu dicht, es dauerte lange, ehe wir bis in's Centrum der bunten lustigen Geschwätzigkeit, zu Herrn Hilert vordringen konnten. Während der Zeit hörte ich den Konzertmeister sagen:

„Geduld nur meine Damen, Geduld, Sie sollen sogleich alles erfahren, lassen Sie mich nur zu Worte kommen." Wie gesagt, unser wackrer junger Edmund hat den Grafen tüchtig abgefertigt, mit so viel Verstand und Besonnenheit, dass es über seine Jahre hinausging.

„Ja! ja! es ist ein charmanter Mensch dieser Edmund," sprach eine Dame, eine andre fand ihn ungemein liebenswürdig, eine dritte behauptete, dass er sogar Tage habe, an denen er schön sei. Die Männer aber rühmten seine musikalische Kenntniss, abgesehn von aller Eifersucht; bis Herr Hillert wieder das Wort nehmen konnte: „da hält sich hier so ein fremder Pinsel auf, der auch über Musik urtheilen will und sich mit dem Grafen verbunden hätte, unsern Edmund —"

In diesem Augenblick war es der Wirthin gelungen, das Centrum des Kreises zu erreichen. „Baron *—" sprach sie, „ein grosser Musikfreund, empfohlen durch Herrn Edmund — Herr Konzertmeister Hillert." Sodann wurde ich den übrigen Damen vorgestellt, die sämmtlich in stiller Verlegenheit vor mir knixten, denn aus des Konzertmeisters Mienen lasen sie nur allzu deutlich, dass ich der fremde Pinsel war.

Herr Hillert rang nach Fassung und Worten, um alles für einen Scherz auszugeben, aber ich kam ihm zuvor. „Keine Entschuldigung," sprach ich. „Es konnte unmöglich Ihr Wille sein, mich zu beleidigen." —

„O, ich bitte! ich bitte!" stammelte Herr Hillert.

„Eben so wenig es meine Absicht sein konnte diesen Nachmittag einen unangenehmen Eindruck auf Sie zu machen."

„Behüte, behüte!" stammelte Herr Hillert von Neuem; die allgemeine Verlegenheit fing an mir selbst peinlich zu werden.

„Der Zufall," begann ich wieder, indem ich ein Herz fasste, „ist ein neckischer Kobold; er verwickelt die sinnigsten Menschen in Situationen, dass sie an ihrem eignen Verstand irre werden, aber wir wollen klüger sein, als er, und hat er es gleich sichtbar darauf angelegt,

uns zu verfeinden, so wollen wir Gebrauch von unsrer Vernunft machen und ihm ein Schnippchen schlagen." Hiemit reichte ich ihm die Hand, er schlug ein, ergoss sich aber in ein Lob meiner Bildung, Geistesgegenwart und Feinheit, nannte sich einen rohen Menschen durch Zufall u. s. w., dass ich vor seinen Komplimenten das Wort verlor und nunmehr dennoch in Verlegenheit gerieth.

Der Zettel, der mir überreicht worden war, kündete ein Konzert auf der G-Saite an, aber Edmund war nicht da, der es vortragen sollte. Man schritt zur Bravour-Arie der Rosine aus dem „Barbier von Sevilla;" Herr Hillert musste am Klavier die Quartettbegleitung vervollständigen. Hierauf folgte das Sextett von Beethoven, arrangirt für Klavier und Saiteninstrumente. Ich hatte die Freundschaft des Konzertmeisters gewonnen, und da er jetzt unbeschäftigt war, wiederfuhr mir die Auszeichnung, dass er sich zu mir setzte.

„Sind Sie mein Herr," redete ich ihn an „vielleicht von dem Wirken und Treiben des Grafen Ralph hieselbst unterrichtet? Er hat mich morgen zur Aufführung seiner Oper eingeladen, und ich muss gestehen, obschon mir der Graf seit geraumer Zeit als ein wunderlicher Heiliger bekannt ist, nimmermehr hätte ich in ihn den Direktor einer Oper vermuthet."

„Sie fragen nach dem Wirken und Treiben des Grafen hieselbst? — Niemand in der ganzen Stadt wird Ihnen Auskunft darüber geben können. Es ist ein Geheimniss, welches er mit unverschämter Hartnäckigkeit fast sechs Monate lang gegen unser vergebliches Rathen und Sinnen so, zu sagen, öffentlich behauptet. Er ist Schuld, dass wir seit dieser Zeit keine Oper mehr haben, und hat er Sie gebeten, morgen der Aufführung seines Werkes beizuwohnen. Folgen Sie der Einladung nicht. Anständige Menschen werden diese Oper nicht besuchen. So gross ist die Erbitterung, dass wir uns alle gegenseitig das Wort darauf gegeben. Nicht minder gross ist aber auch unsre Neugier, und um Auskunft zu erhalten, wie auch um das Theater sogleich nach Verdienst einzuweihen, sind wir übereingekommen, unsre Domestiken morgen sämmtlich auf die ersten Plätze hinzusenden."

Ein mehrfaches „St! St!" verwies uns während der Musik zur Stille. „Ei, der Konzertmeister, unser Maitre des Plaisirs selbst," ertönt' es als Vorwurf. Herr Hillert lud mich ein, ihm in's Nebenzimmer zu folgen, wo er mir alles ausführlich zu erzählen versprach.

Ich folgte ihm, begierig auf die Ursachen, die eine so ganz triviale Stadt zu einer so genialen Verschwörung wider den Grafen bewegen konnten.

„Es mögen etwa zwei Jahre seitdem verflossen sein," so begann Herr Hillert seine Erzählung „als eine prächtige Chaise mit adligem Wappen, bespannt mit zwei stattlichen Engländern im neuen Thore einpassirte. Der Thorschreiber kennt jede Equipage und jeden Bewohner unsrer Stadt. Diese aber war ihm nicht nur fremd, sondern der Herr, der, ohne Kutscher und Bedienten inwendig in der Chaise sass und selbst die Rosse lenkte, konnte sich seiner Meinung nach niemals innerhalb unsrer Mauern befunden haben. Er hatte ganz Recht darin, rief also „halt" und begehrte den Pass, den der Fremde ihm überreichte. „Wo werden der Herr Graf logiren?" fragte er, nachdem er ihn gelesen hatte. „In der Kaiserkrone, mein ehrlicher Jakob!" war die Antwort. — „Kennen mich der Herr Graf?" — „Wer wird den wackern Posaunisten nicht kennen?" erwiederte der Fremde. Unser Thorschreiber, den die ganze Stadt als einen redlichen Mann und leidenschaftlichen Musikfreund achtet, war nicht wenig erfreut, dass sein Ruf sich schon in's Ausland verbreitet; aber er hatte keine Ursache sich darüber zu freuen, denn als er den Grafen fragte, ob er einen Boten wünsche, der ihn zum Gasthofe geleite, verneinte es dieser, er wisse schon hinzufinden, und in der That war ihm die ganze Stadt bekannt, obschon er niemals hier war. Im kurzen Trab fuhr er die neue Thorstrasse hinunter, lenkte in die breite Strasse ein, und ohne aus dem Trab zu kommen, bog er rasch in den engen Mühlendamm ein, fuhr über die hohe Brücke und lenkte, indem der Wagen hinabrollte, geschickt in den engen Wall ein. Ein Kunststück, was nur wenige

unsrer heimischen Kutscher ihm nachahmen können. — Richtig hielt er vor der Kaiserkrone still. Der Wirth selbst empfiug ihn an der Thüre. Das gelbe Zimmer rechts begehrte der Graf, und nachdem er sich überzeugt hatte, dass für Wagen und Pferde gesorgt sei, ging er selbst voran, um die Stube, die er sich wünschte, anzudeuten. Wirthe lassen sich ungern in solchen Anordnungen etwas vorschreiben. Der Kaiserkronen-Wirth führte daher den Gast zu einer Hintertreppe, aber dieser bestand die Probe. „Nicht doch," sprach er nnd schlug selbst den Weg zur Haupttreppe ein. „Aber das gelbe Zimmer ist besetzt." „O nein, mein Herr," war die Antwort. „Der Weinreisende, der hier logirte, hat es mit Tagesanbruch verlassen." „Aber warum wünschen Eure Gnaden dieses Zimmer?" — „Je nun, weil der wiener Flügel darin steht; können Sie es mir aber nicht auf längere Zeit einräumen, so fahre ich nach dem Palmbaum." Der Kaiserkronen- und der Palmbaum-Wirth waren die abgesagtesten Feinde. Der Kaiserkronen-Wirth hatte daher keine Lust seinem Rival eine Beute zuzuzeigen, und obschon er einsah, dass er einen Fremden, der Alles zu wissen schien nicht leicht übersetzen könne, öffnete er ihm das verlangte Zimmer. Der Graf machte es sich bequem, begehrte eine Flasche von dem leichten Ungar, den der Wirth gestern gekauft, und beschrieb den Ort im Keller, damit das Fass nicht verwechselt würde. — Es wurde ihm gebracht. Während der Zeit hatte der Graf das Klavier geöffnet, schlug einige Akkorde an, und als er gefragt wurde, was er ferner begehre, dehnte er sich auf den Stuhl, prüfte die Pedale und befahl, man solle ihm Karoline senden. — „Karoline?" — das Stubenmädchen, die Nichte des Wirthes." — Der Wirth zitterte und bebte, da er dies alles vernahm; er dachte nicht anders, als dass der Teufel sich in seiner Kaiserkrone eingenistet habe — aber es half nichts, Karoline musste kommen. „Haben Sie die Güte und verziehen Sie noch einen Augenblick," sprach der Graf zum Wirth, der sie selber hereingeführt, damit Ihre Nichte nicht in's Gerede kömmt. — „Willst Du mir einen Gefallen thun, mein Kind?" wandte sich der Graf zu ihr, „ich bin von der Reise ermüdet und verdriesslich, Du hast eine artige Stimme, singe mir etwas!" Karoline wollte verlegen thun. Er aber versprach ihr eine Belohnung, und das half. Das Mädchen hatte wirklich Stimme, war aber roh und ohne Schule, obendrein sang sie lauter Gassenhauer, wie z. B. diesmal „Ueb' immer Treu' und Redlichkeit." „Denken Sie nur, der Graf war so entzückt davon, dass er ihr einen Dukaten auf den Tisch legte und noch zwei daneben, wenn sie dies Lied oder ein andres nach seiner Klavierbegleitung wiederholen wollte." Auch dies geschah. Der Graf war entzückter wo möglich als zuvor und bedang sich aus, dass Karoline zur Zerstreuung seines Missmuths gegen reichliche Belohnung ihm dann und wann etwas vorsingen solle. Der Wirth war es zufrieden, doch gab er seiner Nichte den geheimen Befehl, nur Gottesfürchtige Lieder zu singen und dabei auf die Mienen des Grafen Acht zu geben.

Ich musste unwillkührlich bei dieser Erzählung einmal über das andre lachen. Der Graf also hatte den Studenten noch nicht vergessen, und ich gedachte der vielen noch bei Weitem genialeren Streiche, die er in dieser Allweisheit auf Universitäten verübt. —

Das Gerücht von der Ankunft des fremden Hexenmeisters ward bald Tagesgespräch und Sie können sich leicht vorstellen, mit welchem Misstrauen man den Grafen ansah. Nach vier Wochen reist der Graf hier ab, und was geschieht? Wenig Tage darauf lässt sich Karoline auf der Post zur Residenz einschreiben. Der Graf hatte es ihr angeboten, in sein Institut daselbst einzutreten, ihr versprochen, für ihren Unterhalt und Bedürfnisse zu sorgen, er hatte ihr obendrein ein ansehnliches Reisegeld gegeben, und bei ihrem Oheim den noch verlangten Rückstand für Kost, Logis und Kleidung, wofür sie doch eigentlich gearbeitet haben mogte, berichtigt. Man bonmotisirte viel darüber, dass der Teufel uns besucht habe nur um ein Mädchen aus der Kaiserkrone zu holen. — Bald aber gewann die Sache ein andres Ansehen.

Unser Theater war damals sehr in Verfall gerathen. Der derzeitige Direktor hatte sich im strengsten Sinne des Wortes der Kunst zum

Opfer gebracht. Er gab die grössten Opern. „Die Stumme von Portici," Weber's „Oberon" u. s. w., musste dem Sing- und Balettpersonal gar hohe Gagen zahlen, die Dekorationen, das Orchester kosteten ihm viel, und obschon er stets volle Häuser hatte, so konnte er doch nicht den Kostenaufwand erschwingen. Die Musik hat Fortschritte gemacht; man verlangt gar viel jetzt von der Oper, und das Haus fasst kein zahlreiches Publikum. Es fehlte nicht an freiwilligen Unterstützungen, dennoch aber schien alles den Direktor zum Banquerot zu nöthigen. Da schlug sich der reiche Banquier Mendel Wolf in's Mittel. Er kaufte Haus, Garderobe, das ganze Theater wie es war. Ein ganzes Jahr lang liess er es dem Direktor zur beliebigen Benutzung, unter der Bedingung aber: alles nach Verlauf der Frist im gehörigen Zustand abzuliefern. Es wurde die Verfügung getroffen, dass sämmtliche Mitglieder für die halbe Gage unterschrieben; die meisten thaten es, wenige gingen ab und ihr Verlust liess sich leicht ersetzen. — Das Jahr war um, der Direktor hatte viel Geld zusammengeschlagen, und die Administration, unter der er stand, bezahlte alle seine Schulden und händigte ihm die übrige Summe ein. Die Mitglieder machten ihre Aufwartung dem Banquier Mendel Wolf, in der Meinung, dass er die Direktion übernehmen würde. Man bonmotisirte schon, die ganze Oper sei in die Mendel-Wolfs-Schlucht gerathen. — Mendel Wolf verabschiedete alle Mitglieder, und wir hatten keine Oper. — Mit einem Male hörten wir, der Banquier habe nur im Auftrag des Grafen das ganze Theater gekauft, dieser werde sein Singinstitut hieher verlegen und denke innerhalb 6 Monaten eine komplette Oper mittels seiner Schüler zu Stande zu bringen. — „Was? — wir, die Künstler zu hören gewohnt sind, sollen uns von Schülern vorsingen lassen?" „Und wer, denken Sie, dass die Prima Donna sei? — Niemand anders als die Karoline aus der Kaiserkrone. — In der That eine Dreistigkeit ohne Gleichen." Es bildeten sich allerlei Oppositionen, aber vergebens; jenes Theater hat ein Privilegium. Wir sind also mit unsrer Musik auf das beschränkt, was wir selber zu leisten vermögen. Drei- bis viermal wöchentlich haben wir wohl Schauspiel. Der Graf hat es für diese Tage einer von seinem Institut abgesandten Truppe vermiethet, die ganz leidlich ist. Sie führen alle mögliche Lust- und Trauerspiele auf, aber was hilft das? — wir wollen eine Oper.

So wie ich aber den Grafen kenne ist er ein vorzüglicher Bariton, seine Schule ist ausgezeichnet, er hat auf den ersten Bühnen der Welt mit Glück debütirt, aber die Lebensart, wie so manche andre, die er schon ergriffen, stand ihm nicht an; er ist reich und unabhängig genug, um ganz nach seiner Phantasie zu leben. In der Residenz soll sein Institut hochgeachtet sein, und gewiss leisten seine Eleven Ausgezeichnetes.

Ja! — aber das weiss ja Niemand; kein Sterblicher, der nicht Mitglied des Instituts ist hat je dies Heiligthum zur Zeit einer Probe betreten. Es ist den Eleven untersagt, an unsern musikalischen Zirkeln Theil zu nehmen, oder sich sonst hören zu lassen, und jedes Wort des Grafen wird auf's genaueste befolgt. Wenn man nicht seine Arglist fürchtete, hätte sich schon längst dieser oder jener einzuschleichen versucht und sich in den finstern Logen während der täglichen Proben verborgen gehalten. — Wir haben die Diener inquirirt, die Dummen wollten in den Grafen einen Schwarzkünstler sehen, der alles wisse und den sie nicht verrathen dürfen, so lieb ihnen ihr Brod sei. Die Klugen nahmen unser Geld, Bewirthung und Schmeicheleien an, um uns die gräulichsten Dinge aufzubinden, von gegenseitiger Ausübung der Wollust und andern Dingen. Vor wenig Wochen erst war solch ein Gerücht so laut geworden, dass die Polizei davon Notiz nehmen musste. Vor dem Theater hatte sich alt und jung gesammelt, als der Polizeibürgermeister angefahren kam, hinter ihm ein Trupp Gensd'armen. — Er stieg ab und ging hinein, die Gensd'armes hielten vor der Thür. — Jeden Augenblick erwartete man, sie würden gerufen werden, um den Grafen und sein Institut zu knebeln und zu verhaften. Man wartete drei, vier Stunden, die Ungeduldigsten verliessen den Platz. Endlich fuhr die Equipage wieder vor, der Polizeibürgermeister und hinter ihm der Graf erschienen, stiegen ein. Der Graf ass beim Bürgermeister zu Mittag, und dieser sonst so

charmante Mann lächelt jetzt immer geheimnissvoll, so bald von dem Institut die Rede ist, gleich als wäre es ein Staatsgeheimniss.

Er hat sich überzeugt von dem, was die Eleven leisten und es dünkt ihn vielleicht gar nicht verachtungswerth. Ich bin sehr begierig auf morgen und werde in keinem Falle fortbleiben.

„Wie kann nur ein vernünftiger Mann wie Sie davon noch etwas Gutes erwarten wollen? Hören Sie unsre Dilettanten an. Es ist schwer bei solchen Dilettanten ein Künstler sein zu wollen. Glauben Sie, wir werden uns eine Schüler-Oper gewaltsam aufdringen lassen! — Früh oder spät muss die Sache ein schlimmes Ende nehmen.“

Das Sextett von Beethoven war jetzt ganz zu Ende, ich stimmte in den Applaus ein. Herr Hillert geschmeichelt über dies Zeichen der Zufriedenheit, sprach: „Violonist und Klavierspielerin sind meine Schüler, aber Sie sollen jetzt einmal diese Dame im Finale der „diebischen Elster“ singen hören.“ — Mit schwerem Herzen versicherte ich, dass ich sehr begierig darauf sei. Da brach der verhängnissvolle Augenblick an, der mich für jetzt von allem Dilettantismus befreite und überhaupt dem musikalischen Treiben aller einen neuen Schwung und eine andre Richtung geben sollte. — Edmund trat ein.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Man hat den Liedern im „Vampyr“ hie und da den Vorwurf machen wollen, als seien sie bei aller Herzlichkeit und Schöne oft so, als habe man irgendwo Aehnliches bereits gehört — und macht dann daraus bei der heut zu Tage auf die Bahn gebrachten, sogenannten, von Jedermann im Munde geführten, Originalität, eine halbgeringschätzige Miene. Niemand denkt daran, bei der in Musik glücklich zu Stande gekommenen Babylonischen Begriffsverwirrung, nachzudenken, ob hier nicht eine Täuschung obwalte, und ob er hier grade nur nicht gelten lassen wolle, woraus er in der Poesie einen grossen Lobspruch macht. Dort eben sind wir um so entzückter, je mehr wir fast erschrecken müssen, wenn ein Dichter rein und offen das ausspricht, was uns in eigner Seele lange geschlummert und dem wir keinen Ausdruck bisher geben, entweder nicht wollten oder konnten; dort wird uns der Dichter grösser, lieber, je mehr er uns gleich Anfangs in unserm Innern bekannter und verwandter erscheint. Aber in der Musik schämt man sich gewissermaassen heut zu Tage an den, dem eignen Innern zusagenden und vertrauten Weisen Geschmack zu finden; was nicht fremdartig klingt und halb aufgezwungen, wird verdächtig, man misstraut dem eignen Gefühle, und denkt sehr naiv, es müsse das eben nicht weit her sein, was der Stimme bequem liegt, was sich ohne Hals- und Kopfdrehungen leicht singen, Gemüth und Seele gleich anregend, sich mit ihnen leicht wiedergeben lässt; grade so wie die Stuttgarter einst an Esslair's Künstlergrösse gezweifelt haben sollen, aus dem einfachen Grunde, „weil er sonst ja nicht in Stuttgart wäre.“ — Seltsam genug hört man auf der andern Seite, wie ich neulich in einem Korrespondenzartikel, Lindpaintner's Musik scheine darum nicht furore gemacht zu haben, weil sich „eine gesuchte Eigenthümlichkeit und Meisterlichkeit (sic!) habe wahrnehmen lassen.“ Die „Meisterlichkeit“ — das ist freilich ein grosser Anstoss. Das pedantische Durchführen eines einfachen melodischen Gedankens, dies fleissige, durchdachte Durcharbeiten in der Harmonie und Begleitung, das dem Ohre lästiges Ueberallhinhören aufzwingt — kann freilich gegen den genialen musikalischen Sansculottism nicht bestehen, der mitten unter Pauken und Trompeten ein Paar Brocken hinwirft, und ein Paar Instrumente halb ad libitum dazu streichen lässt. — Ich gestehe mit Freude, dass von allen neuern Kompositionen nichts mich so durchgreift, innig rührt und aufregt, als Lindpaintner's Weisen, wie namentlich die sie begleitenden Tongänge. Er hat im Seelenvollen und Herzigen, namentlich in der Harmonie, viel Aehnlichkeit mit Spohr, doch ohne dessen oft kränklich scheinende Monotonie. Er ist, wie dieser, zugleich

beständig reich an Uebergängen und wirkt durch sie am Meisten. Aber sie treten immer mit Wendungen des Gedankens des von ihm Komponirten ein, sie erscheinen daher stets geboten, nie gesucht, sie werden nicht durch Modulationen erst gefunden, sondern treten auf so einfache plötzliche, fast stets überraschende Weise ein, dass sie wie ein elektrischer Schlag auf uns einzucken. Dabei hat er zweitens, was Spohr wohl abgeht, das Frische, Lebendige, Scherzende, Malende in der Musik durchaus in seiner Gewalt, und da dies der Masse am Wenigsten entgeht, so dürfen wir hierin uns wohl auf den ungemeinen Beifall berufen, den sein grosses Ballet „Joko" fand, vorzüglich in Wien, wo man über dergleichen ganz besonders ein Urtheil haben kann. Hier rivalisirt er so vielleicht mit Reissiger, der im Dramatischen bis jetzt darin hauptsächlich sich auszeichnet. Von Karakteristishcem, Kräftigem und Erschütterndem hat sein Vampyr Herrliches. Wir verweisen vorläufig besonders in erstrer Hinsicht auf die Romanze: „Ein Vampyr nimmt wohl die Gestalt" u. s. w., in letzterer hauptsächlich auf die Gänge: „Führe, grause Macht der Hölle u. s. w." Das Schöne und von Reichthum Zeugende dabei ist, dass, während er beim Sentimentalen und Gemüthlichen das Harmonische mit vorwalten lässt, im Kräftigen und Karakteristischen die Hauptsache in den unverdeckten Tongängen der Singstimme liegt, dass sich der innere Mensch klar und offen aussprechen, während umgekehrt die Tageskomponisten hier mit den Massen todter Instrumente wirken wollen. — Was ich an seinen Weisen Tadelnswerthes bis jetzt gefunden, bezieht sich auf manche veraltete Nebenfigur, wie wir sie im Gluck noch finden, und welche, als der Zeit angehörig, weggeschafft werden muss, hauptsächlich aber, was mit Lindpaintners sonstiger Umsicht, Bildung und überlegender Verfahrungsweise sich nicht vereinigen lässt, hie und da Auseinanderreissen von Massen, über die durchaus schnell weggegangen werden müsste, da sie an sich ton- und sanglos sind. So findet sich in der grossen, überaus brillanten und originellen Arie Isolden's ein langer Laufer auf Ge— schick, was einen widerlichen Eindruck machen, während es zugleich eine schwere, undankbare Aufgabe für die Sängerin sein muss, und da er unglücklicherweise am Schlusse sich findet, von dem Erfolg des Musikstücks viel zu verwischen im Stande sein kann. So erinnere ich mich auch einer Klage über ein vierstimmiges Männerlied von ihm, wo er eben so das Wort „trin— ken" vom Chor auseinander ziehen lässt. Seine Deklamation ist meistentheils aber musterhaft. Freilich liegt im erstern Falle viel an der Schuld des Dichters, der mit solchem Worte eine, zu einem brillanten Musikstück bestimmte Arie nicht hätte schliessen sollen.

Wenn nun von einem Künstler mit solchen Gaben, mit solcher Bildung und mit solchem Streben jedenfalls sich erwarten lässt, dass er endlich durchdringen werde, so ist doch offenbar, dass er mit solchen Wesenheiten auf einem dornenvollen Pfade und unter den jetzigen Verhältnissen langsam nur dahin gelangen werde. Vielleicht ist es auch keinem unsrer neuen Komponisten bisher so trüb ergangen als dem Lindpaintner. Ich meine damit nicht seine äussere Stellung; als geliebten Schüler Winter's ist ihm darin sehr bald eine ehrenvolle zu Theil geworden, sondern die zum allgemeinern Publikum, und vorzüglich zur Kritik. Isolirt seit lange dastehend, hat er fast noch nie Jemand gehabt, der von selbst von seinem anspruchlosen Wirken hat sprechen wollen, und verachtet hat er jeder Zeit im stolzen Bewusstsein seines Strebens irgend, selbst die erlaubtesten, Schritte zu thun, irgend Jemand dazu zu veranlassen. So haben sich unzählig Viele seiner Schöpfungen im Haus dankbar erfreut, und, wo er bekannt ist, schreibt sich aus öffentlichen Blättern die Achtung für ihn nicht her; darum ist er der Masse fast durchgängig fremd, was bei unsern heutigen Verhältnissen auf die Aufnahme seines Vampyr namentlich unendlich eingewirkt hat; denn, wie es sich bei Paganini, der Stummen u. s. w. auswies, das Volk ist nur zum Anerkennen geneigt, wenn es vorher hat loben und lärmen hören; die Masse giebt heut den Ton an, und sie hat nie ein eigen Urtheil. Ihre Eitelkeit besteht nie darin, etwas anders finden zu wollen, um sich das Ansehn höhrer

Urtheilfähigkeit zu geben; sondern recht eifrig an den Tag zu legen, dass sie auch im Stande sei, das andern vortrefflich Erschienene zu begreifen, sobald sie nicht von den Leuten zum Gegentheil hin bearbeitet wird. — Auch ist Süd-Deutschland nicht das Land, von wo öffentliche Anerkennung Jemandes in die Ferne ausgehen kann, und es wird nicht nöthig sein, davon und den Gründen ausführlicher zu sprechen. Aber nicht nur ist Lindpaintnern bisher überlassen geblieben, seine Rechnung mit dem Publikum selbst und allein zu machen; man hat absichtlich viel versucht, die Gäste gegen den Wirth zu stimmen. In seiner Vaterstadt München giebt es Leute, die gewaltig eifersüchtig auf sein ferneres Emporkeimen sind; es sind die wenigen Sprecher von da aus', und nichts ist unversucht gelassen worden, ihn zu kränken, und wer in der Leipz. musik. Zeitung die Berichte aus München nachschlagen will, wird sich sattsam davon überzeugen können. — Aus unzähligen andern Dingen ist ihm die Kritik so verächtlich geworden, dass er ohne Unterschied keine mag, und schwerlich kommen ihm diese Zeilen zu Gesicht. Denn, wenn er etwas Bedeutendes geschaffen hatte, das ihn seelen- und herzfroh machte, hörte er nichts oder wegwerfende Urtheile. In 21 Tagen schrieb er sein Ballet „Joko;" man war entzückt, und er hatte die Demüthigung zu lesen, „Herr Lindpaintner schreibt recht hübsche Balletmusik," was bei den gravitätischen Deutschen beinah so viel heissen will, als man habe recht hübsches Talent zu einem Hanswurst; und es klang gerade so, als wolle man ihm andeuten, das sei seine Sphäre und sein Leisten, bei dem er bleiben solle. Ein andermal komponirt er in einer Stunde 6 Kehlgurgellieder, um eine Sängerin zu bewegen, in einer Oper zu singen, da er sie ihr dedizirte. Die werden ihm als vortrefflich gelobt und gepriesen. — Gegen drei Jahre liegt die Partitur seines Vampyr angenommen bei den Direktionen; er öffnet freudig die Briefe, die von da kommen, der endlichen Aufführung gewärtig. Man fodert ihm kleine Entreakt's ab mit hohem Lobe solcher Nebenarbeiten von ihm. — Genug, er ist durch solche Erfahrungen zu einer, den Zuschauer wirklich bei solchem Talent jammernden Resignation gekommen, und hält es für einen Fluch, grade deutscher Künstler zu sein. — Ist es nicht heilige Pflicht, im Vaterlande sich der eignen Künstler kräftig anzunehmen? Wer weiss, wie so mancher andre dieselben Klagen anzustimmen hat? — Wahrlich, der Seelenleiden eines deutschen Komponisten sind andre und grössere, als die so oft ernsthaft und humoristisch geschilderten eines Stunden gebenden, Virtuosen! Was hat nicht aber Lindpaintner besonders wegen seines Vampyr gelitten?! Sechs Monat vorher lässt er sein Vorhaben der Bearbeitung des Textes in die Leipziger Musik rücken, und, eben als der bei der Ouvertüre ist, hört er den Lärm von Leipzig her über Marschner's Komposition desselben. Wie es mit dieser Kollision zugegangen, wer den Text zuerst sich ausgewählt, ist noch unbekannt. Sechs Wochen lang lag Lindpaintner krank über diesen Vorfall, konnte er bei seiner einfachen Kompositionsweise die Stimme für sich zu haben hoffen, da der Gegner dem Geschmack des Tages so gehuldigt, und, wie gleich anfangs sich ergab, so viel schriftstellernde Freunde hatte? Sein Name verschaffte zwar die Annahme seiner Partitur bei den meisten deutschen Theatern; von wo keine Kritik ausgeht, in Stuttgardt und München, in Kassel, wo Spohr ihm wohlwill, und in Wien, wo sein Joko so Aufsehn gemacht, führte man sie bald auf; in Dresden lag sie 2½ Jahre in Berlin liegt sie noch. Fast entschiednes Glück bei der Masse soll sie nach andern, Ihren Korrespondenten widersprechenden, Mittheilungen in Wien gemacht haben, dort wird die Oper „dem Publikum täglich lieber," und man hat den Komponisten dringend um die Einsendung seiner fernern grössern Arbeiten ersucht. — Was das Schlimmste bei Lindpaintner's Verhältnissen zum Publikum in dieser Kollision ist, sind die fortgesetzten Vergleiche und die Eifersucht, die er von den Freunden Marschner's bei allen Arbeiten zu fürchten hat; ein Lob der seinigen sieht leicht wie ein Angriff auf die jenes aus; und in einem solchen Streite muss er nach seiner Denkungsweise nothwendig den Kürzern ziehn. — Wir sind hierin darum so ausführlich, weil in eine ähnliche Lage kaum noch ein deutscher

Komponist gekommen ist, und es wenigstens Pflicht sein muss, das Publikum darauf aufmerksam zu machen. Die Kälte, mit der seine Oper an manchen Orten aufgenommen worden ist, liegt grösstentheils mit in dem heimlichen Wunsche der durch jenen Leipziger Lärm überall bestochnen Masse, lieber vor dem Marschner'schen Vampyr zu stehen, und das gerühmte Trinklied zu hören, was in dem seinigen fehlt; von möglichen Persönlichkeiten habe ich dabei kein Recht zu sprechen. — Ich selbst kenne keine Note von seines ihm aufgedrungenen Gegners Musik, und kann darum einen Vergleich nicht ziehen; aber es wäre wohl zu wünschen, dass ein kenntnissreicher, nur von Liebe zur Sache durchdrungner Mann die beiden Partituren vergliche, und jedem Komponisten seinen Werth in Behandlung eines, ohnehin nicht sehr musikgebenden Textes und, was die Hauptsache, den Werth beider Texte miteinander vergliche!

(Fortsetzung folgt.)

Neue Konzerte in Berlin.

Seit der Anwesenheit des Fräuleins Sontag sind deren drei vorübergegangen:

eins von ihr selbst,

das zweite von den Herren Kammermusikern Ganz,

das dritte von Fräulein Hoffmann veranstaltet.

Wenn die musikalische Zeitung über keines derselben gesprochen hat, so ist damit schon angedeutet, dass sie nichts für das wahre Interesse der Kunst und der Kunstgeschichte Erhebliches darüber zu berichten gefunden. Alle drei Konzerte gehörten zu denen, die schon öfters in diesen Blättern als Modekonzerte bezeichnet worden sind, und keine andre Bestimmung haben, als: die Geschicklichkeit der Ausübenden zu zeigen. Nur herkömmlich nimmt man in den von der Laune der heutigen Mode verordneten Potpour-ri ein Paar Ouvertüren, und nur die Herren Ganz thaten dabei einigermaassen ein Uebriges, da sie die seltnere Ouvertüre zu Leonore von Beethoven wählten — über die aber schon mehrmals berichtet ist. Dass aber sämmtliche Debütanten geschickte und vortreffliche Virtuosen sind, dass die Mitwirkung des Fräul. Sontag das ihrige beitrug, die Säle zu füllen, versteht sich. Ohnehin lässt sich über letztere noch gar nicht mit der Wahrscheinlichkeit, gehört zu werden, reden; so sehr hat ihre Liebenswürdigkeit und ihr Ruhm die genusslustige Menge von der Idee der Kunst abgezogen und an ihre Persönlichkeit gefesselt.

Dieser war auch zumeist der ungeheure Andrang zu der am 28. April zu wohlthätigem Zweck veranstalteten Aufführung:

der „Schöpfung," von Haydn,

in der weiten Garnisonkirche zuzuschreiben. Wie sehr der Besuch der Kirche nur ihr galt, verrieth auf eine höchst unerfreuliche Weise der geräuschvolle Aufbruch der Zuhörer von allen Seiten, unmittelbar nach ihren letzten Tönen, zu gänzlicher Störung des Schlusschors. — Ueberhaupt ist erst von einer noch höhern Ausbildung des Kunstsinns im Publikum zu hoffen, dass man den Ouvertüren und Finalen mehr Aufmerksamkeit und dem gemeinschaftlichen Zwecke der Versammlung mehr Achtung bezeigen wird.

Was nun die Aufführung selbst betrifft, die von Hrn. Spontini und Zelter dirigirt wurde, so liess das Orchester nichts zu wünschen übrig; namentlich wurde die unsterbliche Einleitung (Chaos) unvergleichlich gegeben. Der Chor (Mitglieder der Singakademie) schien zu schwach besetzt. Unter den Ausübenden beherrschte nur Herr Bader das grosse Lokal und seine Aufgabe ganz und mit Leichtigkeit. Bei den Damen Sontag und Hoffmann wurde eine Erzwingung der nöthigen Stärke und daher rührendes kaum merkliches Herabschweben der Stimme fühlbar; auch schien ihnen der Sinn dieser klassischen Musik nicht so hell aufgegangen, als Herrn Bader und Herrn Devrient (Adam), dem nur ein noch mächtigeres Organ fehlte, um es diesem gleich zu thun. Die übrigen Bass-Solo's sang Herr Blum, unser talentvoller Schauspieler, wie man es von ihm gewohnt ist.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 8. Mai — № 19. — 1830.

Beurtheilungen.

Für Freunde der Tonkunst von Friedrich Rochlitz, 3ter Band. Leipzig bei Knoblauch. 1830. 483 S. und eine Notenbeilage.

Wenn der Mann, der als Stifter und langjähriger Führer des ältesten bestehenden Instituts für musikalische Kritik, als Zeitgenosse und beobachtender Kunstverständiger Hillers, Naumanns, Haydns, Mozarts, Beethovens und der heutigen Tonkünstler sich so lange an der Spitze der musikalischen Litteratur gefunden, — wenn dieser in seiner jetzigen Musse „für Freunde der Tonkunst" schreibt, so kann er schon wissen, dass sie auch seine Freunde sind, — so wie wir, was wir von ihm zu gewärtigen haben. Es bedarf daher keiner Karakteristik, vielweniger einer Kritik des Gegebenen, und nur meinem Interesse gehorche ich, wenn ich Einen Zug aus dem schriftstellerischen Karakter des Verfassers hervorhebe, der mir der Schmuck seines Alters und vieljährigen Antheils an der Tonkunst zu sein scheint. Es ist die Milde und unbestochne Zuneigung, welche er neben dem erlebten und erkannten Grossen auch für das Schwächere, ja Kleinere hegt. Man kann aus einer Betrachtung der Kunstgeschichte sich leicht überzeugen, welchen Gang die Entfaltung des menschlichen Geistes auch in diesem Gebiete zu nehmen pflegt. Vorragende Geister bringen eine neue Idee, die in ihrer Neuheit an göttlichen Ursprung erinnert, und ihren Träger als Genius-Beseelten, als Genie bezeichnet. Es bedarf nun der vermittelnden Talente, die neue Idee lebendig und werkthätig aufzufassen, die vorhandenen Richtungen geistigen Lebens mit ihr zu durchdringen; schwächere Talente, dann geschickte Verarbeiter und fleissige Herumträger reihen sich den Voraufgeschrittenen an. So durchdringt der mächtige Strom eines neuen Gedankens aus dem Herzschlage des Genius allmählig die grössern, endlich die kleinsten und entferntesten Adern des Kunst- und Volks-Lebens, verwandelt es in seinen Stoff, und hat damit seine Bestimmung erfüllt, sich ausgelebt; ein späterer Genius führt' eine neue Idee, eine neue Offenbarung des göttlichen Geistes in der Kunst herauf.

Dies, sage ich, kann man leicht aus der Kunstgeschichte erforschen; aber ein Andres ist es, es selber erlebt zu haben. Rochlitz erblickte in Hiller und dessen Zeitgenossen ein Nachleben der händelschen und der altitalischen Idee, Haydns wunderreizender Morgen, dann Mozarts neue Sonne stieg empor. Zugleich mit den Talenten, die Gluck nachstrebten, lebte er mit den Nachfolgern und Verbreitern Mozarts, deren nachklingende Weisen Mozarts süsses Gefühl in jede Ader des deutschen Volkslebens leiteten; er sah in Rossinis grossem Talente den Uebersetzer der Mozart'schen Seele in italienische Sinnlichkeit, und es fehlten nicht glücklichere und schwächere Herumträger dieser neuen Anwendung. In Frankreich erhob sich aus einer Schaar kalter Verarbeiter (Le Sueur u. a.) Spontini's glänzendes Talent in bachischer Lust auf der Bahn des tiefen, deutsch-ernsten Gluck. Der geschickte Boieldieu übertrug Mozarts warmes Gemüthsleben seinen Landsleuten in ihr reges Konvenienzleben. Mittlerweile war in Deutschland wieder ein neuer Stern aufgegangen, wie der Mond, magisches Licht und ahnungsvolle Schatten über die Natur verbreitend — Beethoven. Ein grosses Talent, sein Zeitgenosse K. M. v. Weber, stellte Elfen und Larven dem Volke sichtlich hin, damit es

das Wehen des geläutertern Geistes in Seiner Seele vernehmen.

Wer eine so reiche Freude von Offenbarungen im Laufe weniger Jahre erlebt, in dem ist Friede. Er zittert nicht vor Stillstand und Rückgang, wenn, von so viel Quellen überschüttet der Strom im brausenden Strudel zu stehen scheint. Sein Beruf ist, eine neue Offenbarung mit der freudigen und ruhigen Ueberzeugung zu gewärtigen, die sein reiches Leben ihn üben gelehrt. So ist ihm das glückliche Loos geworden, jeden Moment ohne Wiederspruch vorüberzulassen, sich auch des Kleinsten zu freuen, und das Grössere ruhig zu erwarten.

Diesen durchgehenden Karakterzug gewahren wir überall, am meisten natürlich in den Bildnissen oder Erinnerungen an Zeitgenossen. Die beiden ersten Bände unsers Buches (von denen, oder deren zweitem wenigstens, ein zweiter Band erschienen ist) gaben uns deren von Hiller, der Mara, Andreas Romberg, E. T. A. Hoffmann, E. L. Gerber, Emanuele d'Astorga und Heinrich Rolle. Der dritte Band erinnert uns an Naumann und sein Klopstocksches Vaterunser, K. M. Weber und seinen Oberon, Fesca, Christian Gotthilf Tag (Kantor zu Hohenstein), Franz Danzi, Salomon, (der Haydn in England einführte und London mit der würdigsten dortigen Musik-Unternehmung, dem philharmonischen Konzerte beschenkte), Karl Gottlieb Berger (Konzertist und Musiklehrer in Leipzig) Siegismund Neukomm und seine Grablegung Christi. An Fleiss und Zweckmässigkeit der Bearbeitung wüsste ich keinen dieser Aufsätze dem andern vorzusetzen; am reizendsten schien mir fast die Erinnerung an Tag, mit dem götheschen Motto:

„Ein kleiner Mann ist auch ein Mann."

„Es war," erzählt Rochlitz „im Sommer 1800 oder 1801, dass, als ich eben in Dresden mich aufhielt: eines Vormittags ein Fremder mir gemeldet wurde. Kaum hatte aber der Diener den Namen ausgesprochen, als er selbst, der Fremde — dem Ansehn nach, ein derber, rüstiger Sechziger — eintrat, und weil er seinen Namen noch hörte; das Wort an den Diener richtete: Lass' Er's gut sein, mein Freund; ich kann's schon selber sagen! Ich bin der Hohensteiner Kantor und Schulkollega, Christian Gotthilf Tag. Ergebner Diener! Ich lese die musikalische Zeitung; ei freilich les' ich sie! Und da ich nun eben in Dresden bin, und Sie sind's auch: so wollt' ich gern Ihre Bekanntschaft machen" — Er setzte noch einige verbindliche Worte hinzu. Ich bat ihn Platz zu nehmen, und suchte eine Unterhaltung einzuleiten. Es wollte nicht sonderlich gelingen. Was ich auch anschlug: der Mann liess es bald verklingen. Er schien auf Etwas zu sinnen, und mitunter wusste ich nicht, ob er mich verstehe oder nicht. Endlich ruckte er sich zusammen, und mit kräftigerm Sprachton, mit muntern Mienen, hub er ohne allen Zusammenhang mit dem, was eben in Rede stand, also an: „Ich bin ein Narr. Ich möchte gern was Feines sagen und mich galant ausnehmen. Das geht aber nicht. Ich bringe nichts zu Wege. Wollen Sie mir erlauben, dass ich herausrücke, so wie ich's gewohnt bin? Allerdings bat ich darum. Recht so, fuhr er fort. Ich bin darum nicht massiv oder zu täppisch. Ich sitze da in meinem lieben Hohenstein, und im Amte, fast ein halbes Jahrhundert: da bürgert man ein mit Leib und Seele; und in Hohenstein sind die Leute gerad' aus, frisch zu."

„Fast ein halbes Jahrhundert?" unterbrach ich ihn. „Nach Ihrem Ansehn ist das unmöglich."

„Na, es fehlt noch was dran, aber gar nicht viel. Ich bin gerade so lange im Amte, als ich nicht mehr in die Schule gehe; und im Ehestande bin ich auch so lange. Sie lachen? Denken Sie, es ist mein Spass? Nein, nein; es ist voller Ernst."

„Nun, da wäre ich doch begierig, mehr zu erfahren —"

„Ja, es ging wunderlich zu. Ich bin 1735 geboren; zu Beyerfeld, im kursächsischen Erzgebirge. Mein Vater war da Schulmeister: ein braver Mann, ein fleissiger Mann, ein geschickter Mann. Er spielte seine Bach'schen Fugen tüchtig herunter, und Generalbass verstand er, wie sich's gehört. Da wuchs ich nun so mit heran. Ich musste auch am wohltemperirten Klavier knaupeln; und Generalbass lernt' ich auch. Das war nun gut. Es wurde mir auch nicht

allzu schwer. Ich war nicht gerade auf den Kopf gefallen, und Lust hatt' ich genug. Dadurch wurd' ich bei Zeiten einem lieben, wohlthätigen Manne bekannt: der nahm sich meiner an. Es war der Amtmann Rebentisch in Grünhain. Als ich konfirmirt war, nahm der mich zu sich. Er liess mich beim Rektor Latein lernen, und sonst noch dies und das. Er brauchte mich dafür — was man so sagt: als Jungen. Ich musste Akten abschreiben; er schickte mich botisch im Amte herum; ich putzte auch seine Stiefeln und frisirte seine Perücken. Das war nun wieder gut: aber es gab keine Musik. Da litt mich's nicht. Nur etwas über ein Jahr hielt ich's aus. So wie ich das vierzehnte Jahr hinter mir hatte, lief mir einmal die Laus über die Leber und ich rannte davon."

„Ohne alle weitere Bekanntschaft? ohne alle Aussicht?"

„Ja, es wird schon gehen," dacht' ich.

„Und ohne alle Mittel?"

„Geld, meinen Sie? Ei nu! vierzehn Groschen hatt' ich mir gesammelt. Davon dacht' ich vor der Hand zu leben."

„Wo gingen Sie denn hin?"

„Nach Dresden. Ich hatte viel Schönes von Dresden gehört, besonders auch von seiner Musik und seiner Kreuzschule. Du willst ein Kreuzschüler werden, dacht' ich: da hast du gleich Alles mit einander. Eh' ich nach einer Schlafstelle fragte, ging ich zum Herrn Rektor. Es war der ehrenwerthe Philolog, Schöttgen; der das griechische neue Testament herausgegeben hat und „Lamberti Bosii Ellipses" — Sie wissen ja wohl!"

„Allerdings, nur weiter!"

Hernach ging ich zum Herrn Kantor. Das war der berühmte Homilius. Ich sagt' ihnen Beiden, was zu sagen war; und damit, meint' ich, wär's gethan: der Alumnus wäre fertig und dürfte nur einziehn. Schöttgen schüttelte den Kopf, Homilius lachte: aber ich missfiel Beiden nicht; da sah' ich wohl. Ich war auch wirklich ein hübscher, treuherziger Junge; und dass mir's am Herzen lag, was Rechts zu lernen: das merkten sie mir wohl auch ab. Sie prüften mich. Beim Rektor ging's nun so so: aber der Kantor war ausserordentlich mit mir zufrieden. Ueber meine Kenntniss und Fertigkeit im Generalbass war er sogar verwundert."

„Bekamen Sie denn wirklich eine Freistelle?"

„Ja, nicht lange darauf. Die beiden herrlichen Männer schafften Rath: Gott gebe ihnen noch heute dafür einen guten Tag in der Ewigkeit! Nun war ich geborgen. Einen glückseligern Jungen, als mich, da ich nur erst die Schalaune um hatte, gab's auf der weiten Welt nicht. — So gings nun fort, den guten, alten Schulweg. In den alten Sprachen — nun, ich blieb vor den Andern nicht gerade zurücke: aber für die Musik war ich doch eigentlich gemacht, und so ging's hier rascher vorwärts. Meine Lehrer bemerkten's. Da ich aber doch auch in litteris Fleiss anwendete: so liessen sie's geschehen. — Aber wie soll ich Ihnen schildern, was damals für Musik in Dresden war; was für Eindruck sie auf mich machte; wie es mich trieb und hetzte Tag und Nacht, weiter zu kommen"—

Hier leuchteten die Augen des Alten; er gestikulirte nach oben, nach unten, nach allen Seiten, und seine Worte hätte man im dritten Zimmer vernehmen können. Ich konnte mir den Genuss dieses Anblicks lange erhalten, da ich über jene Zeit in Dresden unterrichtet war und durch bestimmte Fragen ihm immer tiefer in seine Jugendlust hineinzuhelfen vermochte. Es kostete sogar Mühe, ihn zum Verfolg seiner Geschichte zu bringen. Endlich gelang das. Er trocknete sich die Stirn, setzte sich in der Ecke des Sopha wieder zurecht und fuhr fort. Ich hatte indess dabei erfahren, dass er auf der Schule in sechs Jahren bis zum Präfektus des Chors hinaufgerückt sei und schon damals Orgelstücke, Lieder, Motetten, auch einige Kirchenkantaten geschrieben habe. Dummes Zeug! setzte er hinzu. Nachahmungen von dem, was ich gehört hatte. Aber darauf können Sie sich verlassen: ohne Schnitzer im Satz —

Ich setzte von Neuem an: Sie stehen im zwanzigsten Lebensjahre; Sie verlassen Dresden und kommen auf die Universität Leipzig oder Wittenberg —

Dass ich nicht wüsste — versetzte er. Von Dresden wanderte ich freilich aus. Ich besuchte

meine Eltern. Von da wollt' ich zwar nach Leipzig: aber es kam anders. — Ich schritt den ersten Tag bis Hohenstein. Bei guter Zeit den Abend kam ich in die Herberge. Einige ansehnliche Bürger des Orts sassen da bei einem Kruge Bier und plauderten. Ich nahm Platz bei ihnen und liess mir was zu essen geben; denn an Appetit hat mir's mein Lebetage nicht gefehlt. Die Herren fragten an: Woher? wohin? weswegen? Ein Wort gab das andre; rückhaltig bin ich auch niemals gewesen: in einer Viertelstunde wussten sie von mir und meinen Hühnern und Gänsen so viel, als ich selber. Da wird's mit der Theologie langsamer gehen, als mit der Musik; meinte der Eine. Das glaub' ich auch, versetzte ich. Aber es muss doch einmal sein. — Warum? hiess es. Sie müssten's auf ein Amt zuschneiden, wo Sie von Wissenschaften schon allenfalls genug innen hätten und recht viel für Ihre Kunst zu thun bekämen. — Was wär' denn das für ein Amt? fragte ich. — Nun — ein hübsches Stadt-Kanterat, meinte er. — Ja, erwiederte ich, deren giebt's nicht viele. Da wird man nicht auf mich passen. — Ei, man thut das Seine, sagt' er, und vertraut dem lieben Gott und verständigen Leuten. — Das liess sich hören, fand ich. Die beiden Männer standen auf, traten an's Fenster und sprachen leise weiter. Mich ging das nichts an: ich liess mir mein Restchen Sauerkraut gut schmecken. Dann ging der Eine weg und der Andre setzte sich wieder zu mir. Er fing's wieder da an, wo er's vorhin gelassen hatte, und bekam überall ehrlichen Bescheid, ohne viele Umstände. Nun kam der Andre zurück. Sie traten erst wieder zusammen; dann fragten sie: morgen früh wollen Sie weiter? — „Mit Aufgang der Sonne." — Bleiben Sie doch morgen noch hier, sagten sie. Ich sahe sie verwundert an. „Es soll Sie nichts kosten." Wenn auch, versetzte ich; was soll ich denn hier? — Da kam's nun heraus: Einer der Herren war im Rathe, und gerade der, welcher am meisten vom Musik verstand. Der Kantor und dritte Schulkollege des Orts war gestorben. Die Männer hatten Gefallen an mir gefunden. Sie trauten mir zu, ich würde beiden Aemtern redlich vorstehen. Der vorhin weggegangen war, hatte den Burgemeister vorläufig unterrichtet, und dieser wollte mich morgen kennen lernen. Ich wusste erst nicht, ob's Ernst oder Spass war; aber es war voller Ernst. Ich wurde dem Wirthe bestens empfohlen: der sah mich nun ganz anders an und brachte mich selbst auf mein Stübchen. Nun war ich allein. Alles ging in mir um, wie ein Feuerrad: Wundern, Freuen, Zweifeln, Hoffen — Alles durch einander. Wird's was: so fällts vom Himmel; und der's da herunterwirft, der wird auch zuhelfen! damit stieg ich in mein Bett und schlief, wie ein Dachs.

Nun? am Morgen —? unterbrach ich ihn, jetzt wahrhaft angezogen.

Am Morgen? fuhr er fort. Na, da kam der Rathmann und brachte mich zum Burgemeister. Ich gab Auskunft über Alles, was sie wissen wollten. Dann, beim Herrn Superintendenten, eben so. Nun gingen wir in die Kirche. Ich spielte die Orgel... Kurz und gut: ich kam nicht wieder vom Fleck, und Sonntag über acht Tage versuchte ich mich schon in meinem Amte; demselben Doppelamte, das ich noch heute verwalte.

Nun wahrhaftig, rief ich aus: das ist eine wunderliche Geschichte. Fanden Sie sich denn auch gleich zurecht? Sie hatten ja auch Schulunterricht zu geben —

Ja; täglich sechs Stunden. Es ging gut. Ich hatte in Dresden schon in einigen Familien die Kinder unterrichtet.

Und mit der Musik?

Da ging's noch besser; wie Sie denken können. Ich fand ein nicht übles Singchor: auch ein kleines Orchester fand ich. Es bestand aus dem Stadtpfeifer mit seinen Leuten und verschiedenen Liebhabern unter den Bürgern. Wollte ich höher hinauf, so brauchte ich sie Alle ja nur weiter heran zu bilden. Das geschahe. Ich wollte, Sie hörten jetzt unsre Kirchenmusik. Jeden Sonn- und Festtag könnten Sie sie hören.

„Aber Kompositionen:" fanden Sie deren vorräthig?

Nicht ein Blatt.

Wo nahmen Sie sie denn her?

Ich machte sie selber: jede Woche wenigstens eine Kantate. Die Texte suchte ich mir

aus der Bibel und dem Gesangbuche. Ich schrieb auch Alles selbst in Stimmen aus; und dass ich selbst Alles mit meinem Häufchen einstudiren musste, versteht sich von selbst.

Und das bei sechs Stunden täglichen Schulunterrichts?

Oho! wenn's weiter nichts gewesen wäre! Aber ich war kaum in einem Paar Monaten warm geworden am Ort: so verliebt' ich mich, Zum Glück, in ein braves Mädchen; auch braver Eltern Kind. Sie wohnte mir schief über, und es war meine erste Liebe: da ging's rasch vorwärts. Im ein und zwanzigsten Jahre hatt' ich eine Frau, und im zwei und zwanzigsten hatt' ich auch ein Kind —

Ich lachte. Ja, Sie haben gut lachen, sagt' er. Zwar war ich durch meine hübsche und gute Frau glücklich, wie ein König — nun, ich bin's noch jetzt durch sie *); aber dass ich sonst so viel besessen hätte, wie ein König: das kann ich nicht behaupten. Ich hatte mit gar nichts angefangen. Meine Einnahme: ein dresdner Schuhmacher, der in der Mode ist, verdient weit mehr, als ich. Und dass es beim ersten Kinde nicht blieb, können Sie leicht denken. Desto besser, sag' ich Ihnen; desto besser für Einen, der arm aufgewachsen und der Armuth gewohnt ist. Und noch bis heute bin ich auch nicht Einen Abend mit Nahrungssorgen zu Bette gegangen.

Wie machten Sie das möglich?

Meine Mitbürger haben mich achten und lieben gelernt: die Wohlhabendern vertrauten mir ihre Kinder zum Privatunterricht.

Was? den gaben Sie neben dem öffentlichen in der Schule?

Ja, mein Herr, das that ich! rief er; und Sprachton, Miene und Haltung gewannen etwas wahrhaft Würdigstolzes, ja Vornehmes.

Und neben alle dem, was Sie für Ihre Kunst thaten?

Ja, mein Herr! Zum Komponiren und Ausschreiben mussten die Nächte aushelfen. Alles Unterrichten zusammengenommen, in der Schule und in den Häusern, gab ich in der Regel des Tags zwölf Stunden.

Was! zwölf Stunden?

Ja, zwölf Stunden! Und die gebe ich noch! fuhr er mit noch klingenderm Ton und stolzerm Selbstgefühle fort. Ich gebe sie noch, und bin zufrieden, und will's gar nicht anders, so lange ich die Kräfte habe. Hab' ich die nicht mehr: so wird der sorgen, der sie mir nimmt. —

(Schluss folgt.)

*) Er hat zwei und funfzig Jahre mit ihr höchst zufrieden durchlebt.

Belsazar, Oratorium, gedichtet von B. Wolff, in Musik gesetzt von J. H. Clasing. Klavierauszug. Hamburg bei A. Cranz.

Ref. muss damit anfangen zu gestehen, dass er das genannte Oratorium schon vor gar langer Zeit zur Beurtheilung überkommen hatte, aber durch besondre Umstände von dieser Arbeit abgehalten wurde. Auch jetzt ist es nicht seine Absicht, dasselbe Nummer für Nummer und mit Angabe eines jeden Wechsels der Takt- und Tonart vorzuführen, — wie solches eine beliebte, aber sehr unfruchtbare und jedenfalls langweilige Rezensionsform ist, — vielmehr wird er sich darauf beschränken, die Behandlung des Stoffes und den Geist im Allgemeinen, welcher es belebt, anzudeuten, mit besondrer Hervorhebung dessen, was ihm als originell und also der besondern Erwähnung werth erschienen ist.

Den Inhalt bildet der Uebermuth und der darauf erfolgte Sturz Belsazars, Königs von Babylonien. Ausser ihm sind Hauptpersonen: Daniel (Tenor); Nitocris, Belsazars Mutter (Alt); der Engel der Verheerung (Sopran) der Oberpriester Baals (Bass). Belsazar selbst ist für hohen Bass geschrieben. Der Chor ist vierfach, und besteht:

1) aus den Babyloniern, 2) den gefangenen Israeliten, 3) den Priestern Baals und 3) den Persern.

Nach einer einfachen und nicht sehr langen Einleitung des Orchesters beginnt das Oratorium mit einem Klagechor der in Gefangenschaft schmachtenden Israeliten. Daniel ermuthigt sie, nicht zu verzagen, und weissagt ihnen Wiederkehr, Freiheit und Babylons Fall. Die aus

dem Kriege heimkehrenden Babylonier stimmen Opfer und Siegsgesänge an, unterbrochen von erneuter Klage der Israeliten, und von einem Rezitativ nebst Arie Belsazars, worin dieser sich seiner Macht und seiner kriegerischen Thaten rühmt. Jetzt erscheint der Engel der Verheerung und weiht Babylon dem Verderben. Eine Israelitin weissagt, wie schon früher Daniel, Juda's Wiedergeburt u. s. w. Ein Wechselchor der Baals-Priester, welche verhängnissvolle Zeichen wahrzunehmen glauben; der babylonischen Jungfrauen, die durch die Worte der israelitischen Seherin erschreckt werden, und der Israeliten, ihr Gebet an Jehovah richtend, beschliesst den ersten Theil.

Den zweiten Theil eröffnen der Babylonier Lobgesänge auf Belsazar, zwischen welchen sich ein originelles Solo einer babylonischen — Jungfrau befindet, so wie ein gutgeführter dreistimmiger Kanon. In einem Zweigespräch ermahnt Nitocris ihren Sohn zur Demuth und Milde, jedoch vergeblich. Während hierauf die Babylonier die Feier des Siegsfestes fortzusetzen beginnen, erschallt plötzlich das Wehe der Priester, die sich vor den flammenden Worten an der Mauer entsetzen. Umsonst ist Belsazars Hohn, und er selbst fühlt sich gedrungen, Deutung jener Erscheinung zu verlangen. Die Baalspriester bekennen ihr Unvermögen, das furchtbare Zeichen zu entziffern, und verweisen auf Daniel, als den Einzigen, dem diese Wissenschaft gegeben sei. Auf Belsazars Befehl erscheint Daniel und erklärt die flammenden Worte:

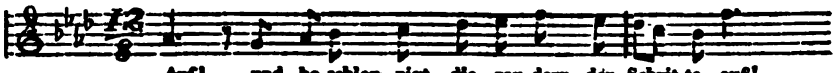
„Du bist gewogen, gemessen und gewogen von ihm, der dich zu leicht erfand, und über deinem Haupte stürzt dein Glück zusammen!"

Nur durch Nitocris Einschreiten wird Daniel, der seine Aussage unerschrocken behauptet, vor des Königs Wuth geschützt. Da kommt auf einmal die Nachricht, dass ein grosses feindliches Heer sich den Thoren nach. Alles wird durch diese Kunde bestürzt, nur nicht Belsazars kriegerischer Sinn. Sein Aufruf zur Schlacht wird von dem Chor der Krieger und Priester beantwortet, worauf zum Schluss des zweiten Theils, der Engel der Verheerung abermals auftritt, gesandt von Jehovah, Babylons Sturz zu verkünden. Wirksamer würde dies sein, wenn hier der Engel zum erstenmale aufträte, da er beidemale eine und dieselbe Botschaft ausrichtet. Der erste Theil würde sich dann auch dadurch von dem zweiten unterscheiden, dass in jenem die Ahnung, in diesem aber die Gewissheit von Babylons Verderben gegeben wäre.

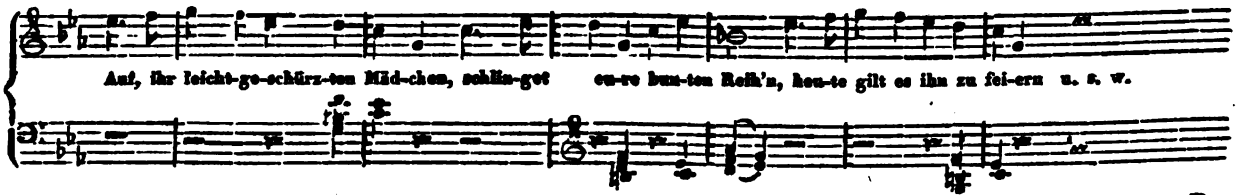
Der dritte Theil beginnt mit dem Chor der Perser, welche siegreich eindringen. Darauf Chor der geschlagnen und fliehenden Babylonier, und Chor der von neuer Hoffnung beseelten Israeliten. Belsazar, überwunden und von seiner Höhe herabgestürzt, flucht seinen Göttern. Nitocris fleht ihn an, auf seine Rettung bedacht zu sein. Ein Chor der Israeliten und ein Rezitativ Daniels reden wie früher von der nahen Befreiung. Dann wieder Chor der verzweifelten Babylonier, Rezitativ Belsazars und der Nitocris, und Chor der babylonischen Jungfrauen. Vor dem Schlusschor der Israeliten erscheint nun nochmals der Engel der Verheerung, um zu sagen, dass sein Werk vollbracht sei.

Schon aus dieser sehr gedrängten Inhalts-Andeutung wird man leicht einen Hauptfehler in der Konstruktion des Ganzen wahrnehmen, nämlich lästige Wiederholungen der Situationen, Gedanken und Gemüthszustände. So tritt der Engel der Verheerung dreimal mit demselben Gedanken auf, die Chöre der Israeliten reden nur von ihrer Gefangenschaft und dem baldigen Ende derselben u. dgl. m. Nicht minder sind die einzelnen Scenen, wie z. B. die Lobgesänge auf Belsazar zu Anfang des zweiten Theils, allzu sehr in die Länge gezogen, wodurch eine gewisse Monotonie des Gefühls unvermeidlich wird und der Wirkung des Ganzen nothwendig Eintrag geschehen muss. Dieser Fehler wird natürlich bei der musikalischen Behandlung, welche zu ihren Darstellungen ungleich mehr Zeit bedarf als die Poesie, doppelt fühlbar. Wäre er hier vermieden, so würde man dieses Werk in beiderlei Hinsicht unbedingt zu den besten neuern Werken dieser Art rechnen dürfen. Der Styl des Komponisten ist durchaus rein und edel, und verbindet glücklich die alte Gediegenheit mit den neuern Effektmitteln. Die Stimmführung in den Chören ist klar und fliessend, die Harmonie

nicht gewaltsam noch ohne Zweck ausschweifend, und dennoch wirksam; in dem Gebrauche der materiellen Kunstmittel findet sich viel Abwechslung und Mannigfaltigkeit. Dass der Komponist mit Händels Werken vertraut war, sieht man besonders an den Chören. Mis Ausnahe des ersten jedoch, der in Ton und Taktart, Rhythmus und Ausdruck eine auffallende Aehnlichkeit mit dem zweiten aus Händels Judas Makkabäus hat, findet bei den übrigen, wenn auch hier und da an Händel erinnernd, doch keine eigentliche Nachahmerei statt, vielmehr leuchtet aus nicht wenigen Stücken eigene Erfindung und Ausführung hervor. Als in dieser Hinsicht vorzugsweise der Auszeichnung würdig nennen wir nur: aus dem ersten Theil, No. 5, Chor mit dem sprechenden Motiv:



ferner das Arioso No. 12 für Sopran: „Dein Licht, o Herr wird Juda wieder strahlen u. s. w." so wie den Schlusschor. Aus dem zweiten Theil das schon obenerwähnte Solo einer babylonischen Jungfrau; No. 2 mit Chor von weiblichen Stimmen:



Aus dem dritten Theil die Männerchöre und dem einfach grossartigen Schlusschor. Womit jedoch nicht gesagt sein soll, als ob die übrigen Stücke mittelmässig wären, da im Gegentheil das Ganze sich weit über alle Mittelmässigkeit erhebt. Die Instrumentation scheint, so viel sich aus dem Klavierauszug schliessen lässt, ebenfalls nicht vernachlässigt zu sein, und so dürfen wir dieses Werk mit gutem Gewissen den Freunden der Oratorienmusik und namentlich den Singvereinen als ein solches empfehlen, welches kennen zu lernen, sie gewiss nicht bereuen werden. B.

B e r i c h t e.

Berlin, den 5. Mai 1836.

Grosses Konzert zum Besten des Spontini-Fonds.

Herr Generalmusikdirektor Spontini hat bekanntlich das zu seinem Benefiz ihm bestimmte Konzert einem wohlthätigen Zwecke gewidmet. Offenbar ist es auch seine Absicht, den Kunstfreunden bei dieser Gelegenheit eine würdige Kunstfeier zu bereiten. Beides ist so höchst anerkennungs- und schätzenswerth, besonders an einem Künstler, der solcher Mittel nicht mehr zur Befestigung oder Verbreitung seines grossen Rufs bedarf — so höchst dankenswerth von Seiten des ganzen Publikums, dass es dem Berichterstatter weh thut, die Ausführung des edlen Zweckes gerade in dem von Herrn Spontini allein abhängigen Theil, in der Anordnung, alljährlich tadeln zu müssen. Einem Künstler, der seine Studien in Italien gemacht und sein ganzes Leben den Interessen der französischen Oper gewidmet hat, wird man es nicht zu schwer anrechnen, wenn er sich mit dem höhern nur Deutschland angehörenden Konzertwesen und der dahin gehörigen Musik weniger vertraut gemacht hat, ja, wenn er ihr nur untergeordneten Antheil zuwendet. Aber fehlt es ihm denn so ganz an unterrichteten Freunden, oder an Bereitwilligkeit sie zu hören? Und müssen sogar die — musikalischen Dehors, möchte ich es nennen, vernachlässigt werden, dass man sich eher in dem unruhigen Getreibe eines Courtags bei irgend einem überstolzen Vornehmen, als in der Begehung einer Kunstfeier begriffen fühlt?

Seit dem vorigen Busstags-Konzert' ist dies nun (das Musikfest in Halle zugerechnet, dessen Haupt ebenfalls Spontini war) das dritte Konzert, das nicht leicht unzweckmässiger zusammengewürfelt werden kann. Das diesmalige begann mit der Ouvertüre zu „Agnes von Hohenstaufen;" es folgte aus derselben Oper die

Kirchenscene, dann — Beethovens Koriolan-Ouvertüre, dann — ein dreistimmiges Gebet (o salutaris hostia) von Spontini, ferner dessen „Kantate und Festhymne mit Chören," endlich der Frühling und — Herbst aus Haydns Jahreszeiten. Davon wurden Ouvertüre und Scene aus Agnes, die Koriolan-Ouvertüre und das Gebet so unmittelbar aneinandergedrängt, dass auch nicht die Zeit eines Taktes diese heterogensten Kompositionen von einander schied, und dass namentlich Beethovens Ouvertüre mit ihrem erst lauernden und dann impetuosen Anfang und dem tief tragischen, hinsterbenden Schlusse recht eigentlich in die Klemme gerieth und unmöglich von Wirkung sein konnte; zumal da die bei dem ersten Gesangstück hinter der Scene gebrauchten Choristen genöthigt waren, sich während der Ouvertüre durch das Orchester auf ihre Plätze zu begeben. Diese Hast, mit der die Musikstücke gleichsam hingeworfen wurden, musste eben den wärmern Kunstfreunden am störendsten sein; fand sich für Beethoven kein würdiger Raum, so hätte man ihn lieber weglassen sollen.

Der Uebelstand der Uebereilung fiel im zweiten Theile weg. Wie verdienstlich wär' es gewesen, wenn Herr S. Haydns Meisterwerk vollständig gegeben hätte! Liessen seine eigne Kompositionen dazu nicht Raum, — wie viel Meisterwerke hätte er gefunden (wenn er nur wollte) deren vollständige Aufführung im zweiten Theile Raum gehabt hätte! und sollten es durchaus die „Jahreszeiten" unvollständig sein, warum wurden nicht zwei zusammengehörige Theile (z. B. Frühling und Sommer) gegeben? Ist etwa Haydn ohne innern Zusammenhang aus einem in den andern gesprungen, dass man nach Belieben das oder jenes herausreissen und zusammenwerfen kann? — Bei den gemüthlos-unmusikalischen Parisern mag es geschehen, dass zwei Akte aus einem Rossini und einer oder zwei aus Don Juan oder Figaro zusammengeleimt werden zum Benefiz einer Sängerin, die hinter dem Vorwande des mozartschen Namens doch nur sich selbst produziren will, und die recht gut weiss, dass ihrem Publikum nicht das Kunstwerk, sondern die Mode und — das Geschlecht gilt. Bei uns wird so etwas ewig als Frevel an der edlern Kunst der Deutschen gelten.

Ueber die geistliche und Kantatenkomposition Spontini's darf wohl kurz weggegangen werden. Die Grösse seines Talents, und der Feuereifer seines wahrhaft künstlerischen Karakters hat sich ganz den Intentionen der französischen Oper angebildet. Hier hat ihn die Scene so oft zu grossartigen Zügen begeistert, hier hat ihm die Begeisterung für seine Idee so vollständig die Hülfe tieferer Bildung ersetzt, die der deutsche Künstler vor dem italischen und französischen voraus hat, dass man in der Hochschätzung des grössten jetzt in Thätigkeit befindlichen Opernkomponisten nicht gestört wird, wenn er in jenen ihm fremden Zweigen eigentlich nur die Schwächen seiner dramatischen Kompositonen wiedergiebt, nämlich die blos militairisch prunkenden und lärmenden, oder die moelleusen und nebelduftigen Ausfüllungen zwischen den Momenten, in denen er mit hoher Energie den Moment der Scene ergriffen hat.

Die Aufführung von Seiten der trefflichen Kapelle, des Chors, der Damen Sontag, Schätzel, Hoffmann, der Herren Bader, Stümer, Hoffmann, Blume, Zschiesche, war so lobenswerth, wie man es von solchem Personal epwarten muss. Die Tempi in den Jahreszeiten waren oft zu ungemüthlicher Hast gesteigert.

Marx.

Breslau.

Nur vorläufig benachrichtige ich die Leser Ihrer Zeitung, dass auch hier der Antheil des Publikums an und nach der ersten Aufführung von

J. S. Bachs Passionsmusik

eine zweite Aufführung dringend gefodert hat, die am Busstage statt finden wird. Wie grossen Dank ist Breslau seinem trefflichen Mosevius für die Einführung dieses unsterblichen Werkes schuldig!

F.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei eine Anzeige von Musikalien in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.)

NEUE MUSIKALIEN

welche im Verlage der

Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

in Berlin, (unter den Linden No 34.)

Ostern 1830

erschienen sind.

Partituren.

	Thlr.	Sgr.	(gGr.)
J. S. Bach. Grosse Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäus ..... (Die ausgesetzten Chorstimmen erscheinen binnen Kurzem.)	18.	—	—

Für Saiten- und Blase-Instrumente.

Neueste Berliner Favorit-Tänze für 1 Flöte, arr. von C. F. Ebers.			
9tes Heft enth.: 1 Hallischen Stiefelknechts-Walzer, Beethovens Sehnsuchts-Walzer, nebst Antwort darauf, 3 Galopp-Walzer, 4 Walzer von Weller, Contretänze aus der Belagerung von Corinth	—	10	(8)
10tes Heft enthält: 1 Alpensänger-Walzer, 3 Galopp-Walzer, 1 Walzer von Neithardt, 1 Eccossaise, 1 Française, 2 Masurka's, 6 Contretänze aus der Stummen von Portici	—	10	(8)
Beissiger, C. G. Concertino p. l. Flûte avec accomp. d'Orchestre. Op. 60	2.	—	—
— — avec accompagnement de Pianoforte ..	1.	5	(4)
Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Maj. des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königlich Preuss. Infanterie, für vollständige türkische Musik, in Partitur. (Geschwindmärsche.)			
No. 81. Marsch aus der Oper: Die Belagerung von Corinth	1.	5	(4)
No. 82. Alpensänger-Marsch, arr. von A. Neithardt	1.	5	(4)
No. 83. Pasta-Marsch, arr. von A. Neithardt	1.	10	(8)
No. 84. Marsch aus dem Haag, arrangirt von A. Neithardt	—	25	(20)
Spohr, L., Potpourri sur des thêmes de Winter, pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre. Op. 80	1.	12½	(10)
— — avec accompagnement de Pianoforte ..	—	20	(16)
Spohr, L., Fantaisie et Variations sur un thême de Danzi pour la Clarinette avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 81	1.	—	—
— — avec accompagnement de Pianoforte ..	—	20	(16)
Weller. Neue Berliner Lieblings-Tänze für 2 Violinen, 1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, Violoncelle und Contra-Bass, (2 Fagotts, 2 Trompeten, Timbales ad libitum.) NB. können auch 5stimmig executirt werden. 9tes Heft enthält: 6 Contretänze aus der Braut von Auber, 1 Cotillon aus der Belagerung von Corinth, 3 Walzer, 5 Galoppaden, 1 Française			
Weber, C. M. v., Ouverture de l'Opéra: Oberon, arrangée pour Piano et Violon (ou Flûte) concertans par C. W. Henning	—	22½	(18)

Für Pianoforte.

Auber, Sämmtliche Ballets aus der Stummen von Portici, für das Pianoforte zu 4 Händen arr. von Girschner. 1ster Heft	—	20	(16)
— — dito dito. 2tes Heft	—	20	(16)
Hiller, F. Der Geistertanz. La danse des Fantômes, caprice p. l. Pfte.	—	12½	(10)
Pixis. Der Reigen. La Valse au Chalet, Rondo sur la Romance de Charles Maria de Weber, p. l. Pfte. Op. 104 ..	—	20	(16)
Spohr, L., Pietro d'Abano. Opéra romantique en 2 actes, arrang. p. l. Pfte. à 4 mains, p. F. Spohr.			
Neueste Tänze.			
Alpensänger-Walzer f. d. Pianoforte	—	2½	(2)
Hallischer Stiefelknechts-Galopp-Walzer: „Hr. Schmidt, Herr Schmidt", etc.	—	2½	(2)
Neueste Berliner Lieblings-Tänze f. das Pfte., aufgeführt auf den Bällen im Königl. Opern- und Schauspielhause zu Berlin.			
26stes Heft, von Weller, enth.: 1 Cotillon, 1 Walzer, 3 Galopp-Walzer u. 1 Ecossaise	—	20	(16)
27stes Heft, von Weller, enth.: 6 Contretänze aus der Belagerung von Corinth, drei Walzer, 3 Galopp-Walzer und 1 Mazurka, mit Melodieen aus Nurmahal	—	20	(16)

	Thlr.	Sgr.	(gGr.)
28stes Heft, von A. Neithardt, enthält: 1 Alpensänger-Walzer, 1 Walzer, 1 Alexander-Polonaise, 1 Eccossaise, 1 Française, 2 Galopp-Walzer, 1 Cotillon, 3 Mazurka's	—	20	(16)
Weller, Contretänze f. d. Pfte., nach den beliebtesten Melodieen aus der Oper: Die Belagerung von Corinth (mit Hinzufügung der Tanz-Touren)	—	10	(8)

Für Gesang mit Begleitung.

Auber, Schlummerlied des Masaniello aus d. Oper: Die Stumme von Portici, mit Pfte.-Begleitung	—	5	(4)
Bach, J. S. Grosse Passions-Musik nach dem Evangelium Matthäi, im vollst. Klavier-Auszuge von A. B. Marx	7½	—	—
(Die Chöre und Arien daraus einzeln zu verschiedenen Preisen. Die ausgesetzten Chorstimmen erscheinen binnen Kurzem.)			
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. 12 Lieder m. Begl. d. Pfte. Op. 9. 1stes Heft (der Jüngling)	—	20	(16)
— — 2tes Heft (das Mädchen)	—	20	(16)
Meyerbeer, Ballade der Königin Margarethe von Valois aus dem Jahre 1540. (Mit deutschem und französischem Text.) Mit Begleitung des Pianoforte	—	5	(4)
— — La barque légère (der leichte Nachen). Texte français et allemand avec accompagnement de Pianoforte	—	12½	(10)
Reissiger. Gesänge für eine Mezzo-Sopran- oder Bariton-Stimme, mit Begl. des Pfte. Op. 61. 10te Liedersammlung	—	25	(20)

Die Musik. Anleitung sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können. Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst, von Carl Blum. Nach dem französischen Werke des Herrn Fétis: „La musique mise à la portée de tout le monde." Berlin, 1830. 1⅓ Thlr.

Michaelis 1829 sind erschienen:

Für Saiten- und Blase-Instrumente.

	Thlr.	Sgr.	(gGr.)
Auber. La muette de Portici, (Die Stumme von Portici) arr. en Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Bassons (Fagotti), 2 Cors, Flûte et Serpent; et 2 Clar. Trombonne et Trompette ad lib. (en 2 livraisons). Ouverture	1.	15	(12)
Liv. 1 et 2 à 3½ Thlr.	7.	—	—
Blum, C., Grand Potpourri brillant, sur des thêmes de l'Opéra: „La muette de Portici", pour la Guitarre d'une difficulté médiocre	—	15	(12)
— — 4 Walzer nach Thema's a. der Oper: „Die Stumme von Portici", für die Guitarre	—	12½	(10)
Ebers, Potpourri aus der Oper: „Die Stumme von Portici", für die Flöte	—	10	(8)
Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Maj. des Königs zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Infanterie, für vollständige türkische Musik, in Partitur.			
(Geschwindmärsche.)			
No. 75. Neapolitanischer Marsch	—	12½	(10)
No. 76.	—	27½	(22)
No. 77.	1.	2½	(2)
No. 78. Comp. von S. K. H. dem Prinzen Friedrich von Preussen	—	22½	(18)
No. 79. Componirt von S. K. H. dem Prinzen Friedrich von Preussen	—	25	(20)
No. 80. Marsch, comp. von Metz	—	22½	(18)
Spohr, L., Concertino p. 1. Violon, avec Acc. d'Orchestre. Op. 79. (No. 12 des Concertos)	3.	—	—
— — 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 82., No. 1-3. à 1. 20 Sgr.	5.	—	—

Für Gesang mit Begleitung.

Auber. Die Braut (la fiancée), Kl.-Ausz. mit deutschem und französischem Texte, (ersterer, wie er auf der Königl. Bühne in Berlin, und fast allen übrigen deutschen Bühnen gegeben worden ist, vom Baron von Lichtenstein)	3.	—	—
Hieraus einzeln:			
Ouverture	—	12½	(10)
No. 1. Romanze. Kann die Treue / Si je suis infidèle	—	7½	(6)
No. 2. Air. Modehändlerin sein / Que de mal, de tourment	—	5	(4)
No. 3. Cavatine. Tag der reinsten Wonne / O jour plein de charmes	—	10	(8)
No. 4. Duo. Horch, Trommelschlag / Entendez-vous c'est le tambour	—	12½	(10)
No. 5. Air. Welch ein schelmischer Blick / Quel sourire enchanteur	—	7½	(6)
No. 6. Air. Fast verrathen hätte sich / Je craignais de trahir	—	7½	(6)
No. 7. Couplets. Sachte nur / Garde à vous	—	5	(4)
No. 8. Tirolienne. Is' der Bua / Montagnard	—	5	(4)

	Thlr.	Sgr.	(gGr.)
No. 9. Canon. Wo erblüht uns das Glück / Où trouver le bonheur	—	15	(12)
No. 10. Romanze. Süsse Erinnerung / O jour heureux	—	5	(4)
No. 11. Trio. Liebes Kind lass dir rathen / Près d'entrer en ménage	—	20	(16)
No. 12. Duo. Keinen Schmerz, keine Klage / Bannissant la tristesse	—	15	(12)
No. 13. Romanze. Ach, wie so froh / Un ciel serein	—	5	(4)
No. 14. Duo. Bei Gott fleh' ich Sie an / Au nom de dieu puissant	—	10	(8)
No. 15. Quatuor. Der Verräther / Que ce lâche	—	17½	(14)
— — Lieblings-Gesänge aus der Oper: „Die Stumme von Portici", mit Begleitung der Guitarre, von C. Blum	1.	17½	(14)
Einzeln:			
No. 1. Arie. „Ha, die rauschende Freude"	—	12½	(10)
No. 2. Arie. „Wie sind des Glanzes Freuden"	—	12½	(10)
No. 3. Barcarole. „Es wehen"	—	10	(8)
No. 4. Marktchor	—	5	(4)
No. 5. Cavatine. „Der Armen Trost"	—	5	(4)
No. 6. Barcarole. „Seht, seht"	—	10	(8)
Blum, C., Die Rückkehr in's Dörfchen. Liederspiel in 1 Aufzuge mit Melodieen von C. M. v. Weber, aus dessen Liedersammlungen gewählt	2.	10	(8)
— — — Launige Gesänge für 4 Männerstimmen nach Melodieen aus der: „Stummen von Portici."	—	25	(20)
Loewe, C., 2 Balladen, für 1 Singstimme, mit Begl. des Pianoforte. 4te Sammlung. Op. 7.	1.	2½	(2)
— — 2 Balladen von Uhland und Talvj, für 1 Singstimme mit Begl. des Pfte. 5te Sammlung. Op. 8.	1.	10	(8)
Recitativ und Rondo, eingelegt in die Oper: „Der Freischütz" und von Herrn Haizinger in Paris mit enthusiastischem Beifall gesungen, mit Begl. des Pfte.	—	10	(8)

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Auber. Die Stumme von Portici, f. d. Pfte. allein (mit Hinweglassung der Worte)	3.	10	(8)
— — Lieblings-Melodieen aus der Oper: „Die Stumme von Portici," (la muette de Portici,) f. d. Pianoforte, im leichtesten Style arr. von Ebers	—	22½	(18)
— — Lieblings-Melodieen aus der Oper: „Die Braut" (la fiancée), f. d. Pfte. im leichtesten Style arr. von Ebers	—	22½	(18)
Auber. Ouverture aus der Oper: „Die Braut" f. d. Pfte.	—	12½	(10)
Beethoven, Sehnsuchtswalzer, nebst Beantwortung desselben	—	2½	(2)
— — Dito dito, f. d. Pfte. zu 4 Händen	—	5	(4)
Cramer, J. B. Vorschule zu den Studien von Clementi, Cramer, Moscheles u. s. w. für das Pianoforte, bestehend aus Tonleitern in allen Dur- und Molltönen, Uebungen und Passagen, um den Händen gute Haltung zu geben. Mit Fingersatz	1.	—	—
Contretänze aus der Oper: „die Braut," (la fiancée), von Auber, f. d. Pfte.	—	10	(8)
Friedrich, (Prinz von Preussen) zwei Armee-Märsche, f. d. Pianoforte	—	10	(8)
— — Dito dito zu 4 Händen	—	12½	(10)
Herz, H. Praktische Pianoforte-Schule; bestehend in Tonleitern, Uebungen, Passagen, Vorspielen und kleinen Handstücken. Mit Fingersatz versehen, nach den Fortschritten der Schüler geordnet, und für diejenigen eingerichtet, welche sich rasch zu vervollkommnen wünschen	1.	—	—
Payer, Mélange sur des thèmes de l'Opera „Oberon," p. l. Pfte.	—	20	(16)
Spohr, L., Pietro von Abano, romant. Oper in 2 Akten, f. d. Pfte. allein (mit Hinweglassung der Worte)	3.	10	(8)
Spontini. Fackeltanz zur Vermählung S. K. H. des Prinzen Wilhelm v. Preussen, f. d. Pfte.	—	12½	(10)
Turnier in Potsdam, Musik aufgeführt bei dem Hof-Feste am 13. Juli, zur Geburts-Feier I. M. der Kaiserin von Russland; für das Pianoforte.			
1stes Heft enthält: das Caroussel, — grosse Quadrille im Grottensaale, — componirt von C. Blum	1.	—	—
2tes Heft enthält: Grosser Triumphmarsch, comp. vom Herrn Gr. v. Redern, — 3 Galoppaden, comp. vom Herrn Bar. v. Dankelmann. — 3 Galoppaden, comp. vom Herrn Kammermusikus Wieprecht, u. 1 Fanfare, comp. v. Hrn. Krause	—	20	(16)

Binnen Kurzem erscheint:

C. M. von Weber. Jubel-Cantate. Gedicht von Fr. Kind. Partitur und Klavier-Auszug vom Componisten. Auch unter dem Titel: Erndte-Cantate. Gedicht vom Prof. Wendt. (Die Ouvertüre erschien vor längerer Zeit für das Orchester und für das Pianoforte.)

So eben ist erschienen, und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Hernani

ou l'honneur Castillan. Drame en 5 actes et en vers, par Victor Hugo. (No. 56 du Répertoire du théâtre français à Berlin.) In 8vo. geh. 10 Sgr. (8 gGr.)

Dieses, mit enthusiastischem Beifall in Paris aufgenommene Drama, haben wir auf den vielseitig ausgesprochenen Wunsch der resp. Subscribenten auf das Répertoire, in diese Sammlung aufgenommen. Der Pariser Preis ist 5 Francs.

Zu Polterabenden.

Eine Sammlung von Anreden für Einzelne und Scenen für gesellschaftliche Vereine, mit Andeutungen über die Kostüme. Nebst Strohkranzreden. Herausgegeben von Karl Müchler. Mit einem Titelkupfer. In 8vo, 1829, eleg. geh. 1½ Thlr.

Sinnig und zart sind die Anreden gewählt, deren sehr große Anzahl und Verschiedenheit das Inhaltsverzeichniß angiebt. Für Verlarvte und für diejenigen, welche ohne Verkleidung an den Freuden des fröhlichen Festes Theil nehmen wollen, ist genügend gesorgt, und möchten die angehängten Strohkranzreden, welche die Freuden des lendemain so sehr erhöhen, eine um so angenehmere Zugabe sein, als dergleichen noch in keiner ähnlichen Sammlung erschienen sind. —

Bildung und Führung einer Infanterie-Compagnie,

mit Bezugnahme auf das Preuß. Infanterie-Reglement. Handbuch für Officiere. 8vo., 1828. Eleg. geheftet. 25 Sgr. (20 gGr.)

Die günstigen Urtheile, welche über das Belehrende und Zweckmäßige dieses Handbuchs von ausgezeichneten Militairs gefällt worden, bewirkten die allgemeine Verbreitung. Wir zeigen ergebenst an, daß noch Exemplare vorräthig sind.

Ueber Domainenwesen

und dessen vortheilhafte Benutzung, durch eigene Verwaltung und mittelst zweckmäßiger Einrichtung eines, dieser Zielerreichung entsprechenden, neuen Comptabilitätssystems, von J. M. Freiherrn von Lichtenstein. In 8vo. 1826. 25 Sgr. (20 gGr.)

Ueber die Entwickelung der productiven und commerziellen Kräfte des Preußischen Staates.

Preis 20 Sgr. (16 gGr.)

Die günstige Beurtheilung dieser Schrift in mehreren kritischen Blättern ist die beste Gewähr für die Richtigkeit und Wichtigkeit der darin entwickelten Ansichten, und wir glauben sie daher mit Recht allen Behörden, so wie allen Klassen der productiven Gesellschaft empfehlen zu können.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

RÉPERTOIRE

DU

THÉATRE FRANÇAIS A BERLIN,

par

MM. SCRIBE, MÉLESVILLE, DELAVIGNE, THÉAULON, RAMOND, VARNER, ROCHEFORT, DEVILLENEUVE, DESVERGERS, LOCKROY, CHABOT, DECOURCY, VILLENEUVE, ST. HILAIRE, MAZÈRES, CARMOUCHE, WARIN, MERVILLE, LEROUX, DUPIN, DARTOIS, BRAZIER, BAYARD, DUPORT, DELESTRE-POIRSON, WAFFLARD, BONJOUR, FULGENCE ETC.

GRAND IN 8,

CHAQUE PIÈCE SE VEND SÉPARÉMENT.

En Vente:

1. Mes derniers vingt sols. 4 gr.
2. Malvina, ou: un Mariage d'inclination. 8 gr.
3. L'Ambassadeur. 6 gr.
4. Les Moralistes. 6 gr.
5. Un dernier Jour de Fortune. 4 gr.
6. Les Cuisiniers diplomates. 4 gr.
7. Mr. Jovial, ou: l'Huissier chansonnier. 6 gr.
8. Le Mariage de raison. 8 gr.
9. Le Paysan perverti. 10 gr.
10. Les premières amours. 6 gr.
11. Théobald, ou: le Retour de Russie. 6 gr.
12. Madame de St.-Agnès. 6 gr.
13. Yelva, ou: L'orpheline Russe. 6 gr.
14. La jeune Marraine. 6 gr.
15. Simple Histoire. 6 gr.
16. Léonide, ou: la Vieille de Suresne. 8 gr.
17. La Somnambule. 6 gr.
18. Le Diplomate. 6 gr.
19. La Quarantaine. 4 gr.
20. Le Cousin Frédéric, ou: la Correspondance. 4 gr.
21. La Lune de Miel. 8 gr.
22. La Demoiselle à marier, ou: la première Entrevue. 6 gr.
23. L'Héritière. 4 gr.
24. Le jeune Mari. 8 gr.
25. Le vieux Général. 6 gr.
26. Le vieux Mari. 8 gr.
27. La Maîtresse. 6 gr.
28. La Mansarde des Artistes. 6 gr.
29. La Haine d'une Femme, ou: le jeune homme à marier. 4 gr.
30. Les Perroquets de la mère Philippe. 6 gr.
31. Tony, ou: les canards. 6 gr.
32. Le Confident. 4 gr.
33. Angéline, ou: la champenoise. 6 gr.
34. La Mère au bal et la Fille à la maison. 6 gr.
35. Marie Mignot. 8 gr.
36. Avant, pendant et après. 8 gr.
37. L'école des Vieillards. 8 gr.
38. Le nouveau Pourceaugnac. 6 gr.
39. La Suite d'un bal masqué. 6 gr.
40. Un Moment d'imprudence. 6 gr.
41. Le Précepteur dans l'embarras. 6 gr.
42. Valérie. 6 gr.
43. La seconde année. 6 gr.
44. Louise, ou: la Réparation. 6 gr.
45. La Mère rivale. 6 gr.
46. Le Matin et le soir. 6 gr.
47. Le Roman d'une heure. 4 gr.
48. La Semaine des amours. 6 gr.
49. La Manie des places. 6 gr.
50. Le Menteur véridique. 4 gr.
51. L'artiste. 6 gr.
52. Michel et Christine. 6 gr.
53. Les trois Quartiers 10 gr.
54. Le Conscrit. 4 gr.
55. La Chatte métamorphosée en Femme. 4 gr.
56. Hernani, ou: l'honneur castillan, p. *Victor Hugo*. 8 gr.

Chez Ad. Mt. SCHLESINGER, Libraire et Éditeur de Musique à Berlin, unter den Linden No. 34.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 15. Mai — № 20. — 1830.

Beurtheilungen.

Grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, von J. S. Bach. Klavierauszug von A. B. Marx. Schlesinger in Berlin.

Bei der Anzeige des von mir verfassten Klavierauszugs der grossen Passionsmusik kann es natürlich nicht um eine Beurtheilung meiner eignen Arbeit zu thun sein, sondern um eine Darlegung der Gesetze und Beweggründe, nach denen ich verfahren.

Indem ich die Herausgabe der Partitur veranlasste, hielt ich zuerst die Veranstaltung eines Klavierauszugs für unrathsam, damit der grössere Theil der Kunstfreunde und Künstler (namentlich der Sänger) eine Veranlassung mehr hätte, sich in die Partitur hineinzuarbeiten. Noch jetzt ist es mein aufrichtiger Wunsch, den Klavierauszug um der Partitur willen vernachlässigt zu sehen; noch jetzt halt' ich es für die meisten Kunstfreunde ausführbar, sich mit dem gehörigen Eifer und wenigen Vorkenntnissen in die Partitur hineinzulesen und zu spielen, die allerdings in einigen Sätzen sehr schwer, in andern aber um so leichter zu bewältigen ist. Doch, zu viele Stimmen (und hier gilt wol Stimmenmehrheit) wurden laut, und der Verleger hätte besorgen müssen, diesen einträglichern Theil seiner uneigennützig begonnenen Unternehmung sich von Andern weggenommen zu sehen.

Meine anfängliche Bedenklichkeit hatte noch einen zweiten Grund in der Ueberzeugung: dass ein vollkommen genügender Klavierauszug dieses Werks unmöglich sei. Bachs Orchester hat keine ausfüllenden Harmonien, keine halbwillkührlichen Figuren, die man in Klavierauszügen leicht ersetzen kann; es ist in allen Stimmen selbständig, wesentlich, auch in der Lage meist unabänderlich. Wenn auch vier Hände Finger genug hätten: das Fortepiano böte nicht Tasten genug, um diese ruhenden und durchgehenden Stimmen wiederzugeben, geschweige den Effekt der liegenbleibenden Töne und Harmonien durch gleiche Pianoforte-Effekte zu ersetzen. Günstiger steht es um das Spiel aus der Partitur. Da ist man nicht an eine absolute Auswahl gebunden; der Moment giebt jederzeit neue Mittel, die im Strome der gegenwärtigen Empfindungen, in dem Gange der gegenwärtigen Aufführung der besten sind, bei der nächsten vielleicht unbewusst wieder verlassen werden. Was der Spieler im Zusammenklang solchen Momentes spielt, kann man nicht schreiben, und darf es nicht; es würde ausser dem Momente missverstanden werden. — Sonach wird aber der geschriebne Klavierauszug eines solchen Werks eine an gar vielen Orten etwas abstrakte Arbeit, an die man nicht den Maasstab eines freien Partiturspiels (wie z. B. das meisterhafte Felix Mendelsohns) legen darf. Ich selbst spiele anders die Partitur, als ich den Klavierauszug geschrieben habe, und ich wünsche, dass jeder Spieler desselben seine Ausführung nach Anleitung der Singstimmen möglichst bereichere. —

Dies vorausgesetzt, war mein Bestreben: so wenig wie möglich von dem Reichthum der Partitur aufzugeben. Namentlich bei den Chören habe ich die rechte Hand in die höhern Lagen des Orchesters geführt und die mittlere Orchesterlage den Singstimmen überlassen (die Bässe foderten die linke Hand ausschliesslich, um kräftiger einherzuschreiten), neben denen ein etwa dreistimmiges Spiel in derselben Lage doch wirkungslos gewesen wäre. Anders muss freilich während der Einübung der noch unsichern Stimmen gespielt werden. Nur an zwei Orten

(S. 70, 79 u. f.) habe ich doppelte Spielart angedeutet, um nicht zu viel zu verschweigen.

Bei den Arien war Vollständigkeit leichter zu erlangen — am wenigsten freilich bei der unvergleichlichen Arie (S. 112):

„Erbarme dich mein Gott!"

in der jeder Eingriff in die wunderschöne Stimmführung, namentlich der Solo- und Tutti-Violinen weh thut. Nicht gestatten mocht' ich mir dagegen in Stellen einzelner Arien, wo die obligate Figur einer oder einiger Stimmen aufhört, blos harmonische Ausfüllungen, nach Art des Generalbass-Spielens, das gewiss Bach's Geist und dem geschriebnen Inhalte seiner Kompositionen fremd ist. Gewiss hat er an solchen Stellen obligates Orgelspiel eintreten lassen, auf das z. B. die Tenorarie No. 41 (S. 102) berechnet ist, die in der Partitur bloss die Bass-Stimme zur Begleitung hat. Wenn ich die von mir versuchte Ausführung derselben selbst für unbefriedigend erklären muss, so ist der Grund, dass ich die Arie noch nicht vollkommen aufgefasst habe. Das sollte jeder von jedem Bach'schen Stück voraussetzen, das ihn nicht ganz befriedigt. Wenigstens finden sich in jedem Satze, in jeder Arie der Passion so tiefe und innige Züge, dass man die Hoffnung nicht aufgeben darf, auch das Uebrige sich ganz zu gewinnen *).

Die Recitative (ohne Begleitung) sind in der Partitur ohne Bezifferung mitgetheilt — der Handschrift getreu. Das Publikum des Klavierauszugs konnte auf ausgeschriebne Begleitung Anspruch machen, in der ich mich so sparsam wie möglich behalf, um die nachfolgende Begleitung der Chöre und Arien etwa in der Weise hervortreten zu lassen, wie das Orchester vor der blossen Klavierbegleitung. Vielleicht findet man in der Ausführung dieses Theils meiner Arbeit hin und wieder tiefere Bestimmungsgründe. — Auch das Rec. No. 73 (S. 164):

„Und siehe da, der Vorhang im Tempel"

ist in der Partitur blos mit der Bass-Stimme begleitet und ohne Zweifel von Bach mit seinem Orgelspiel erfüllt worden. Herr Felix Mendelssohn hat eine höchst zweckmässige Orchesterbegleitung zugefügt, die nach ihm von Herrn Mosevius in Breslau und Herrn Zelter in Berlin beibehalten worden. Den abweichenden Ansprüchen des Pianoforte habe ich ohne Rücksicht darauf zu genügen versucht, obwohl ich für das Orchester keine bessere Ausführung wüsste oder wünschte.

Durch die in der Sache begründete Beschränkung der Recitativbegleitung und durch die Zusammendrängung der Choralstimmen mit deren gleichlautender Begleitung wurde zugleich Raum gespart, und so möge der Preis des Klavierauszugs (wie der Partitur) bei der lobenswerthen Ausstattung beider vom Verleger nicht gemissbilligt werden. A. B. Marx.

*) Fänd' sich ein Musiker zu einer befriedigenden Ausarbeitung jener Arie veranlasst, so würde ich sie sehr gern als Beilage dieser Zeitung mittheilen. M.

Für Freunde der Tonkunst von Friedrich Rochlitz. 3ter Band. Leipzig bei Knoblauch. 1830. 483 S. und eine Notenbeilage.

(Schluss.)

So liebenswürdig fahren Erzähler und Erzählter fort; hoffentlich werden selbst die Leser, welchen die Erzählung schon bekannt ist, die Wiederholung nicht ungünstig aufnehmen; andre, denen das Buch noch nicht vorliegt, sie gewiss danken.

Bei Naumann, Weber und Neukomm wird von ihren obengenannten Werken mit der Vollständigkeit und Umsicht berichtet, die man von dem würdigen Verfasser zu erwarten gewohnt und berechtigt ist. Dies führt uns zu andern kritischen Arbeiten (unter der bescheidnen Ueberschrift: „Ansichten") über Reichardts Musik zu Göthe's Liedern, Tieck's Kunstphantasien und J. S. Bach's Kantate „eine feste Burg ist unser Gott," durch deren Herausgabe in Partitur die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung sich ein grosses Verdienst um die Tonkunst erworben hat. Auf eine eigenthümliche Weise (ich möchte sie als die Schlauheit vorsichtiger Liebe karakterisiren) führt der Verfasser auf dieses eben so kunstreiche und schwierige als unerschöpflich tiefe und herrliche Werk ein, indem er sich gleichsam neben den Hörbegierigen stellt, ihm vorerst das Nächst-Auffallende zeigt, und nur allmählig den verborgenen Reichthum

enthüllt. Wenigstens Ein Fragment darf ich hier mittheilen; den schwierigsten Theil der Aufgabe.

„Der erste Satz ist in seiner Art einer der bewundernswürdigsten Chöre, die es giebt. Der Tenor, unterstützt von der Viola, fängt mit einem Fugenthema an: dies ist nun, nur etwas freier dargestellt, die Choralmelodie: „Ein' feste Burg ist unser Gott." Das Thema enthält auch diese Worte. Der Alt, unterstützt von der zweiten Violin, folgt; und so fort durch alle Stimmen, nach den Gesetzen der Fuge. Der Satz ist aus D-dur, im doppelten Viervierteil-Takt geschrieben, und die Hauptnoten des Thema's sind halbe Takte. Gleich vom Anfang an tritt obligat der Instrumentalbass mit ein und bildet in freien und mannigfaltigen Bewegungen die Begleitung, bis der Singbass eintritt, wo jener sich, und dann immer, zwar in den Hauptnoten an diesen hält, doch in Nebendingen figurirter sich hervorthut. Diesen Instrumentalbass führen aber die Violoncelle (mit den Fagotten, sie zu verstärken) ganz allein, und zwar durch das ganze, lange Stück aus: Kontrabässe und Orgel — auf welche letzte hier, wie in ähnlichen Werken jener Zeit überhaupt, wesentlich gerechnet ist — schweigen. Das scheint aber, eben bei diesem Styl und bei einem Gesange so kräftigen Ausdrucks, sonderbar. Aber man gehe nur weiter, und man findet vom zwölften der Doppeltakte Folgendes. Jener fugirte Chor gehet seinen Weg (hier, wie in der Folge) mit seinen vier Sing- und Instrumental-Stimmen unaufgehalten und unwandelbaren Schritts fort: jetzt aber — kann ein Musiker wunderbarer und erhabner überraschen? — jetzt treten die Kontrabässe mit der Orgel (Manual und Pedal) ein und brausen zu jenem Gesange, aber in noch einmal so langen Noten und in der tiefsten Oktave, wieder: „Ein' feste Burg ist unser Gott" — die Choralmelodie, ganz wie sie ist, als eine Art Grundbass in lauter Massen-Schlägen zu jener Fuge. Und so bleibt Alles durch das ganze Stück hindurch, so dass jenes Fugirte der Choralzeilen zwischen denselbigen Zeilen in Masse gleichsam nur Zwischenspiele und die ihnen zugemessene figurirte Begleitung darstellt; wir wiederholen: es bleibt so, bis, nicht etwa jene erste Zeile des Chorals wiederholt vorgetragen, sondern die ganze Choralmelodie, wie die Gemeinde sie singt, und wie verschiedene Zeilen ihres zweiten Theils — der Kenner findet das leicht — sogar alles Fugiren ungemein erschweren, unverrückt zu Ende geführt worden ist; unverrückt und unermüdet, ungestört das Eine durch das Andre, ohne Wiederholung, weit über hundert Doppeltakte hindurch. Welch ein Entwurf! und welch eine Ausführung desselben! Aber das ist noch immer nicht Alles, und dem überreichen Meister noch immer nicht genug. Wie die altdeutschen Steinmetzen vielfache Verzierungen aller Art köstlich, mit grösstem Fleiss ausarbeiteten, auch, wo sie schwerlich ein Mensch erkennen kann, der nicht mühsam, wohl gar mit Gefahr, hinaufklettert, oder wie die altdeutschen Maler Figürchen bis in die weiteste Ferne hinstellten und auf's Sorgfältigste ausführten, auch wo fast Jedermann, ausser wer das Werk studiren will, darüber hinwegsieht: eben so — um sich selber Genüge zu leisten, indem man Alles thut, was man als thunlich ersinnen kann, um sich selber zu ergötzen an seinem Arbeiten, und allenfalls einen Freund, der sich genau damit befassen mag — eben so hat Vater Bach dem Chorale in dem oben geschilderten, gewaltigen Grundbass (wahrscheinlich hat er sich diesen als Gesang der Völker gedacht) auch noch einen zarten Gesang (wahrscheinlich als Stimmen der Engel) zugesetzt, der als dritter zugleich mit ertönt und — wieder der Choral selber ist, und wieder ihn ganz, wie er ist, hören lässt! Diesen letzten Gesang führen die Hoboen aus. Welche wundervolle Kombinationen nun aber dadurch zu Stande kommen — dadurch, dass, wie gesagt, zugleich dieselbe Melodie des Chorals vierstimmig fugirt, und in grössern Noten in der Tiefe als Bass und in der Höhe als Verzierung auftritt, in jeder dieser Formen ihren Weg ungestört verfolgt, alle drei die engste und geschlossenste Einheit bilden, und eben in dieser doch einfach und natürlich erscheinen: das würden Nachweisungen in Worten, auch in sehr ausführlichen, kaum verständlich machen; und was in Tönen voll Kraft und Leben hervorgeht, das würden sie matt und todt darstellen. Man muss es hören, dann studiren, und nun wieder hören."

Ansichten, Andeutungen, Anregungen, in mannigfaltiger Richtung und Form, füllen unter den Ueberschriften „Materialien und Gespräche" den Ueberrest des inhaltreichen Buches. Eines der Gespräche (der Organist und der Doktor) berührt einen Gewissenspunkt, in dem sich ohne Zweifel mancher bessere Musiklehrer unserer Tage beunruhigt fühlt: der Konflikt edlerer Kunst, die man den Schülern zu überliefern hat, mit der seichten Mode des Tages. Einen solchen Lehrer lässt unser Verfasser mit dem Vater seiner Lieblingsschülerin rathschlagen. — Nächst dem Kunstinteresse finden die gesellschaftlichen Verhältnisse ihre billige Berücksichtigung. „Glauben Sie mir," sagt der Vater, „die Situation unsrer jungen Mädchen, in der grossen, gemischten, feinen Gesellschaft, ist jetzt gar nicht leicht, und wird durch Vielerlei, was die besonders Hübschen über Gebühr begünstigt, die besonders nicht Hübschen drückt, nur um so mehr erschwert."

„„Sie meinen jenes Andrängen und huldigende Scherwenzen...."

„Indessen man die lieben Kinder im Herzen selten achtet und noch seltner schont" u. s. w. — Der Plan des Vaters ist, in seinem Hause Gesellschaften für edlere Kunst zu versammeln. „Nun giebt es eine Gattung Musik, die, wenn sie auch nicht hoch steht, doch wahrhaft schätzbar ist, und, recht vorgetragen, überall gilt, überall ein kurzes aber lebhaftes Vergnügen macht, ich meine die kleinen muntern, zierlichen Arietten, Kavatinen, Duette wie Blangini's und andre der neuesten. Da suchen Sie für ein Winterhalbjahr etwa ein halb Dutzend der allerneuesten und allerhübschesten aus, studiren Sie sie mit der Schülerin auf's Nettste und Zierlichste ein: Wir alle werden sie dann gern hören — das kann ihr weder Stimme, noch Geschmack, noch Singmethode verderben; es kann auch ihre Eitelkeit nicht reizen, indem sie aus den artigen Sächelchen selbst nicht viel machen kann, und sollte sie sogar das Unglück haben, dann zu entzücken, sich hiervon in Geheim mehr beschämt fühlen muss..."

Gewiss giebt es keine mildere Ausgleichung — wenn es Lehrern nicht hat gelingen können, Kunstsinn und Kunstliebe über jede Berücksichtigung schlechter Moden und einer oberflächlichen Konvenienz zu erheben. Dass dies bei allen bessern Schülern aber möglich ist, werden gewiss alle redlich strebenden Lehrer bezeugen. Ich selbst habe es bei der Mehrzahl meiner Schüler erfahren, die, wenn sich ihnen nur Gluck's oder Mozart's oder andrer Meister Geist offenbart hatte, es nur als eine Art von Rüge oder Beschämung aufnahmen, wenn ihnen das Studium eines Rossinischen oder andrer Modeprodukte vorgeschlagen wurde. — Es wäre gut, wenn mehr solche Zeugnisse laut würden zur Ermuthigung solcher Lehrer, die dem Einflusse des Tages und den Besorgnissen einer unselbständigen Lage gegenüber zagen. —

Möge unser würdiger Verfasser seine Freunde der Tonkunst noch recht oft und reich beschenken.

Marx.

D. G. Türk's Anweisung zum Generalbass-Spielen. Neueste verbesserte Ausgabe. Wien bei T. Haslinger. (Ohne Jahreszahl.)

Das Ansehn, welches das Türk'sche Lehrbuch eine längere Zeit hindurch seit seiner ersten Erscheinung behauptet hat, ist hinreichend bekannt, um seinen Werth, wenigstens für die damalige Zeit, ausser Zweifel zu setzen. Es ist aber auch eben so gewiss, dass Viele, und unter diesen am natürlichsten die Schüler des Verfassers, den Gehalt dieses Buches überschätzen und mehr darin finden wollen, als es in der That enthält. Es ist, wie der Titel ganz richtig besagt, eine Anweisung zum General-Bass-Spielen, und enthält in einer ausführlichen Darstellung alle die Tausende von Regeln und Geboten, deren Beobachtung nach den frühern Anfoderungen dem Generalbass-Spieler anheim fiel. Die Harmonielehre und allgemeine Regeln des reinen Satzes werden nur in Beziehung auf diesen Zweck behandelt. Wer also in diesem Buche eine mehr oder minder vollständige Theorie der Musik, in wissenschaftlicher Darstellung und logischem Zusammenhange suchen wollte, würde sich offenbar getäuscht finden. Der grösste Theil des Werks ist dem praktischen Unterricht im Generalbass-Spielen gewidmet, mithin einer Fertigkeit,

welche für uns und unsre Zeit, da der Flügel aus dem Orchester verschwunden ist, ihre ehemalige Bedeutung grösstentheils verloren hat, und nur in sofern auch jetzt noch wichtig, als sie als ein Mittel betrachtet werden kann, sich mit den Akkorden und ihren Verbindungen schnell bekannt zu machen und die Klavierbegleitung aus Partituren mit beziffertem Basse zu erleichtern. Allein das erste kann auf kürzerm Wege, als hier verlangt wird, erreicht werden, und das letztere ist eine Anfoderung, welche man, bei der jetzt allgemeinen Sitte, Klavierauszüge anzufertigen, nur etwa noch an Chor-Direktoren, mithin an Männer zu machen hat, die wohl mehr verstehen müssen, als den Generalbass zu spielen.

Ohne nur den unstreitig sehr grossen Verdiensten des verewigten Türk nur im mindesten zu nahe zu treten oder gar dieselben schmälern zu wollen, so können wir doch nicht bergen, dass eine neue Ausgabe seines Werkes ausser der Zeit liegt und von keinem wesenthichen Nutzen mehr sein kann. Dass aber diese Ausgabe auch noch verbessert ist, möchte wohl von Allem das Ueberflüssigste sein. B.

Berichte.

Zweite Aufführung von Bach's Passions-Musik in Breslau.

Ohne Zweifel werden Sie sich der Nachricht freuen, dass es hier schon zu einer zweiten Aufführung der Bach'schen Passion gekommen ist. Es mag seit langer Zeit nicht gewagt worden sein, am hiesigen Orte die Wiederholung einer alten, vorher nie gehörten Musik innerhalb vier Wochen zu unternehmen. Aber die Passionsmusik hatte sich nach der ersten Aufführung im Publikum eine Anzahl Freunde erworben, die sich so aussprachen, dass man sicher auf sie rechnen konnte; dazu kam des Herrn Musikdirektor Mosevius ungemeine Liebe zu dem Werk, und sein seltner Eifer für tüchtige Thätigkeit in seinem Beruf. Da nun auch die Singakademie mit der rühmlichsten Bereitwilligkeit ihre Unterstützung zusagte, so konnte man mit dem Muthe zu Werke gehen, welchen die Ueberzeugung, das Vortreffliche zu fördern, jederzeit hervorruft. Es war nur Eine Probe nöthig; die Aufführung hat am Busstage statt gefunden. Ein ausgewähltes Publikum hörte von Anfang bis zu Ende mit der Stille zu, welche das Werk fodert. Die Kunst auf solcher Höhe, in engster Verbindung mit solchem Inhalt, bändiget wenigstens so lange als sie gegenwärtig wirkt, auch den Uebelwollenden. Den Frivolen schreckt schon der Gegenstand und hält ihn fern.

Die Gesammtstücke und ihre schwierigen Eintritte gelangen fast ohne Ausnahme besser und sicherer bei der zweiten Aufführung als bei der ersten; nur der grosse Anfangschor ist schon das erste Mal so vorzüglich und herrlich gegangen, dass er eben durch keine nachfolgende Aufführung zu übertreffen war. Es mag wohl auch völlig unmöglich sein, diesen Chor zu singen, ohne dass etwas von der tief tragischen Kraft, womit hier die Kunde des grossen Weltgeschikkes eingeleitet wird, in die Gemüther der Singenden mit überfliesse. Die ursprüngliche Fähigkeit dergleichen aufzufassen muss allerdings vorausgesetzt werden; aber unleugbar hat Herr Mosevius das Verdienst, durch eignes Beispiel, da er selbst ein ausgezeichneter Sänger ist, so wie durch sein lebendiges auf den Geist der Kunst dringendes Wort, der vorhandnen Anlage eine künstlerische Richtung zu geben, und seine Schule, so viel an ihm ist, von dem musikalischen Material frei zu machen, damit Sinn und Ausdruck hervortreten, worauf es allein ankommt. Der Choral des ersten Chores ist hier von 40 Stimmen gesungen worden. Ich kenne in aller Musik nichts, das tiefer bewegte. Und unter allem Ergreifenden dieser Komposition, ist vielleicht die Wendung am Schlusse, bei den Worten „erbarme dich o Jesu" das Ergreifendste. Nächst diesem Stück haben sich die Schlusschöre des ersten und zweiten Theiles, jener durch besonders sichre Haltung, dieser durch Leichtigkeit und freie Bewegung ausgezeichnet; eben so die Chöre: „Weissage," „der du den Tempel Gottes zerbrichst," „Andern hat er geholfen," durch Feuer und lebendige Kraft. Nach vielen, der ersten Aufführung vorangegangenen Proben ist es gelungen, der so schwierigen Instrumentalbegleitung zu den Recitativen Christi die unerlassliche Präcision zu

geben. Die Künstler, denen diese Begleitung übertragen war, hatten es an keinem Fleisse fehlen lassen, und sich mit dem Direktor so verständiget, dass sie auf's genauste dem Sänger folgen konnten, und in ihren Wendungen jedesmal äusserst bestimmt mit dem Gesange zusammentrafen; besonders ist die Begleitung zu den Einsetzungsworten sehr fein nüancirt und sinngemäss vorgetragen worden. Die ganze Aufführug war des Werkes würdig, und es gereicht der Akademie und Herrn Mosevius zum grössten Ruhme, in so kurzer Zeit so grosse Schwierigkeiten überwunden zu haben.

Die Solostücke sind in beiden Aufführungen von Dilettanten gesungen worden. Diese treten auf, aus Liebe zur Sache, und aus Gefälligkeit für den Direktor; sie nennen sich nicht, und setzen voraus, dass man Rücksicht genug haben werde, sie nicht öffentlich vor die Kritik zu ziehen. Diese Diskretion zu üben, und sein Urtheil, es mag nun Lob oder Tadel, oder auch blosse gnädige Aeusserung der Zufriedenheit enthalten, zu unterdrücken, darf von jedem Berichterstatter gefodert werden.

Vielleicht gelingt es hier, wie es auch in Berlin zu werden scheint, die Bach'sche Passionsmusik zu einer stehenden zu machen, deren Aufführung alljährlich in der Charwoche wiederholt wird. Alte Musik wird in unsern Tagen nirgends allgemeine Theilnahme hervorrufen und immer von einer Partei gehalten werden müssen. Die neuere Musik, welche ganz neue Seiten geöffnet, und vormals unbekannte Gebiete betreten hat, liegt, vornehmlich durch das romantische Element, der modernen Bildung näher, und entspricht, enger mit unserm Zustande verwandt, den Bedürfnissen des Tages, ernstern, wie oberflächlichen. Dazu kommt, dass unsre Zeit sehr entschieden beginnt, sich von der ältern, wie von vielem Herkömmlichem loszureissen, ein Beginnen, welches, gelingt es in wesentlichen Dingen, so unermessliche Aussichten eröffnet, dass auch der wärmste Freund alter Musik das Vorhaben sie geltend zu machen, gegen den anderweitigen Gewinn wird aufgeben wollen.

Wer überhaupt den Widerspruch liebt, um sich selbst daran zu stärken, wird wünschen, dass ein geistreicher, der Musik kundiger Mann sich als Gegner der Bach'schen Passion vernehmen lasse. Dieses Werk verträgt eine strenge Analyse, wie nur wenige andere, und es würde sich daran, da man des didaktischen Tones bald überdrüssig wird, durch die Polemik hervorgerufen, eine Reihe der fruchtbarsten Entwickelungen für die künstlerische Bedeutung der Musik knüpfen lassen. Mir sind vorläufig nur Einwendungen gegen das Recitativ gemacht worden, da man sich nicht denken könne, was die Musik bei der blossen Erzählung, für welche das Wort ausreiche, zu thun habe. Dass aber die Musik als ein durch die Geschichte hervorgerufnes Gedicht neben der Erzählung hergeht, und sie erhöht, lässt sich eben nicht begreiflich machen, wenn dem Zweifler die Fähigkeit der Poesie abgeht. Den Unterschied einer nüchternen juristischen Relation, und der Geschichtschreibung Herodots, — der seine lebendige Anschauung, Empfindung und Gedanke mit herzubringt, — sieht jedermann schon viel leichter ein. Und dennoch ist das Verhältniss hier wie dort dasselbe.

So lange mir meine Ansicht von Seb. Bach nicht geraubt wird, so lange werde ich überzeugt bleiben, dass die Regierungen für die Aufführungen der christlichen Werke Bachs, als eines der Mittel thätig sein müssten, die Irreligiosität, deren höchster Ausdruck die heutige Frömmelei ist, zu unterdrücken. Alle die mattherzigen Pietisten, die Nichts aus sich zu erzeugen vermögen, müssen vor der Kraft des Glaubens zusammenschrecken, die ein Kunstwerk, wie die Passion hervorgebracht hat. Bach erscheint in dieser Hinsicht weit bedeutender als Händel, der, streng genommen, mehr theistisch als christlich ist; seine Begeisterung nicht wie Bach durch die höchste künstlerische Besonnenheit gebändiget hat; mehr aufregt, als befestiget, und auch wo er ganz im Innern und ruhig ist, mehr die Ahnung giebt, als die Gewissheit. —**

Ein Sonntagsbrief.

(Eingesandt.)

Wissen Sie wohl, mein Herr, dass man Sie mit Ihrer Zeitung noch für einen Feind des

schönen Geschlechts erklären wird? Kann es der Männerhochmuth vielleicht nicht überwinden, ein Mädchen als Heldin des Tages, als Beherrscherin aller Geister in Europa zu sehen, dass Sie über die hiesigen Triumphe der allgeliebten Henriette Sontag so beharrlich schweigen? — Doch nein; Sie haben ja auch reden lassen. Einen Philosophen haben Sie abgeschickt, um das Lob der Allgefeierten zu verkünden, oder ihre Geschichte zu schreiben; und es hat sich begeben, dass er die Sängerin eine Begebenheit genannt hat. Sehr weise. Unser Geschlecht weiss nichts von der trocknen Philosophie. Ehe es sich entschlösse eins ihrer Systeme zu studiren, käme ja doch das nächste halbe Dutzend warm aus den philosophischen Backöfen oder Professoren.

Es liegt uns auch gar nichts daran, Ihre Meinung zu vernehmen; am Ende sollten wir gar den Jasminduft und den Rosenglanz nicht eher geniessen, als bis die Herren Geschmackherren (so übersetzt ja wohl Jean Paul Aesthetiker) ihnen ein Certifikat ausgefertigt, dass sie duften und schön schimmern? Nein, unsertwegen könnten Sie schweigen; aber bekennen, bekennen sollen Sie, mit oder wider Willen bekennen den Zauber, den Triumph, den Liebreiz, dieses höchste Ideal der Eleganz, diese Verjüngung der Alten, diese Wonne der Jugend. Nehmen Sie sich, wie Sie wollen; Sie müssen es anerkennen. Verbergen Sie die Demüthigung des einen Hochmuths hinter einen andern; sagen Sie: erst von Berlin, erst vom königstädter Publikum hat London, Europa und Paris gelernt, die erste Sängerin anerkennen; sagen Sie, was Ihnen beliebt. Sonst erklären wir feierlichst, dass Sie nur aus Paradoxie schweigen, weil Alles lob tund jubelt; und dass es Ihnen doch entsetzlich schwer wird zu schweigen. Man weiss noch gar wohl, wie entzückt der Herr war, als die Nachtigall nur noch in unsern Thälern weilte, noch nicht den Welt-Nachtigallruf sich ersungen hatte.

Doch leider ist es eine garstigere Schwäche, die Sie stört und zurückhält. Es ist die leidige Pedanterie, dieses veritable Gähnkraut, das die gelehrte Herren noch weiter umduftet, als der hässliche Tabaksgeruch. Da bilden sie sich was ein, und nennens Grundgesetze, oder Allerweltsregel — und nun soll alles darauf passen, oder nach dem Prokrustesbett zurechtgeschnitten werden. Lass sehen, ob ein ungelehrtes Mädchen nicht diese Weisheit errathen kann.

Gluck, Mozart und Beethoven, heisst es da, sind klassische Komponisten. Rossini und Merkadante und Auber aber sind unklassiche. Nun singt die Sontag diese mehr, wie jene: ergo ist sie eine mehr un- als klassische Sängerin.

Sehr weise. Aber wer sagt Ihnen denn, dass wir bei Fräulein Sontag Einen von diesen Herren hören wollen? Nur sie! Und Sie singt nur Sich; nur Ihre Lieblichkeit, Ihre Anmuth, Ihre Zartheit, den süssen Zauber Ihrer Zuckerkehle, den herzdurchbebenden Himmelsblick Ihres Auges, das nur will sie uns geben, und dabei dienen ihr die neuen Komponisten submisser, als die klassischen — die sie auch versteht und beherrscht, das hat sie bewiesen. Ja, sie braucht gar keinen Komponisten. Wären Sie nur neulich in

Möser's Konzert

gegangen. Da sang sie den Schweizerbuben. Der ist gar nicht komponirt, sondern wie ein Alpenblümchen auf der hohen Matt gewachsen, und die Variationen hat sie selbst (nämlich Fr. Sontag) erdacht. Und alles war entzückt. Die ernsthaftesten, und majestätischten Häupter neigten sich so schmachtend vor, als wären sie selbst der Schweizerbub, oder möchtens sein, wenn Fr. Sontag „Steh nur auf“ flötet. Oder bedurfte es vorher der rossinischen Arie? Schwamm nicht schon alles im Entzücken und Applaudiren als man nur erst die Hutfeder der Göttin des Tags erblickte? Und wie wurde Alles glänzender, leichter, höher, schöner durch ihre Gegenwart! Herr Möser ist als grosser Virtuos anerkannt, aber so leicht und hoch und zart flogen seine Töne nie dahin, als heute, wo er Sie uns vorzustellen hatte. Frl. v. Schätzel schien noch jugendlicher, frischer neben ihr, Herrn Delacours Harfe noch wohlklingender, Herr Ganz noch sentimental-humoristischer, und Spontini's Hohenstaufen-Ouvertüre noch süssrauschenderes Liebesgeflüster. Doch, Ihre Dienerin J. H.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. P. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Was nun die Aufführung und Aufnahme des Vampyr in Dresden betrifft, so hat Lindpaintner's Unstern auch hier obgewaltet. Trotz dem, dass alle mitwirkenden Künstler fast begeistert waren über die jedem zu Theil fallenden herrlichen Musikstücke, über die, jeder Stimme so angemessnen Weisen, dass jeder meinte, seiner Stimme müssten sie besonders angepasst worden sein; über das Brillante selbst in den Bass-, Tenor-, wie Sopran-Arien, was jedem den ganzen Glanz und die ganze Fülle der Stimme zu entwickeln Gelegenheit gab; — über das Schauerlich-Erhabne bei dem Eintritt der feindseligen Elemente, zu gleicher Zeit voller Effekt, — wie über die Lieblichkeit der vielen, jenes mildernden, Theile; — trotz dem, dass jeder Musikkenner mit der grössten Achtung von der Durchführung und Ausarbeitung und durchdachten Anwendung der richtigen Mittel erfüllt wurde, hat die Oper im Ganzen und bei der Masse nicht, was man sagt, Glück gemacht. Bei der ersten Aufführung blieb man offenbar kalt, nach der zweiten, wo man gar oft warm wurde, unterliess man bis jetzt die fernere Darstellung. Ich meine, Lindpaintners Unstern habe dabei wieder obgewaltet, und zwar erstens darum, weil das Publikum die „Stumme" im Kopf hatte, und Andre ungeduldig die in Scene setzung der neuen Wolfram-Miltiz'schen Oper drängten, der natürlich das Werk eines Fremden Platz machen musste. Dann geschah die erste Aufführung, die gemeinlich viel entscheidet, vor dem Abonnentenpublikum, das fast alle Plätze unsers kleinen Hauses in Beschlag genommen hat; aus welchen Elementen ein solches, das Alles und alle Wiederholungen anhört, weil es im Theater sein will, überall besteht, — weiss ein Jeder; und was von ihm, wenn es nicht schon im Voraus lebendig sein zu wollen sich vorgenommen hat, zu erwarten ist. Wenig wissen aber bei uns, wo keine Konzertmusik im eigentlichen Sinne blüht, von Lindpaintner eine Silbe. „Wer ist der Mann?" „Wo ist er?" — Nach allen Aussagen ärndtete die Oper an vielen Stellen entschiednen Beifall, an einem Tage aufgeführt, wo kein Abonnement statt fand; — immer genug bei einem solchen Werke, das mit Verstand angehört sein will. Statt nun im eignen finanziellen Interesse der Direktion fortzufahren, unterliess man fernere Darstellungen, welche die wahren Musikfreunde über den Werth der Oper hätten in's Klare bringen, und im Publikum selbst mehr Stimmen dafür erwecken können, und beschäftigte sich mit dem Einstudiren jener neuen Oper. Ich glaube gern, dass die, welche über solche Dinge zu bestimmen haben, aus Verhältnissen und Rücksichten so handeln mussten; — aber immer ist dadurch bis jetzt dem Komponisten Unrecht geschehen, und ihm nicht die Rücksicht geworden, die ein deutscher Künstler vorzugsweise bei einem deutschen Institute zu erwarten haben sollte. — Wir hoffen, dass nach Rückkehr der Mad. Devrient von Paris die Oper wieder erscheinen, und dann Gelegenheit sein werde, von ihr, als von einem dramatischen Ganzen — zu reden — und namentlich auf die Vorwürfe des nachgeahmten Weberianismus, die ihr von Wien aus in diesem Blatte gemacht wurden, einzugehen, wozu der Klavierauszug nicht wohl Gelegenheit geben kann. — Jedenfalls ist es dem Freunde des Künstlers erwünscht, dass die vorzüglichste Instanz, wo ihm, über seine Verdienste wie das ihm noch Fehlende, volle Gerechtigkeit werden kann — Berlin ihm noch offen steht; da, wo jede Art Musik gepflegt ist, wird man seinen Namen kennen, und mit der Ueberzeugung, etwas nicht Unbedeutendes zu hören, vorurtheilsfrei an das Anhören und die Würdigung seiner — ersten grossen Oper gehen. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 22. Mai — № 21. — 1830.

Henriette Sontag

in Berlin.

Nichts ist schwieriger, nichts erscheint arroganter als über ausserordentliche Künstler und Kunstleistungen gleich bei ihrem ersten Erscheinen ein ausführliches Urtheil fällen zu wollen, und solches verlangt der Leser dieser Blätter, wenn das Gesagte nicht mehr die Farbe eines Berichtes tragen soll.

Gefeiert, gehuldigt und bewundert von dem gebildeten musikalischen Europa kehrt die junge Künstlerin in eine Stadt zurück, welche die Wiege ihrer frühsten Triumphe war; Freude, Entzücken, Vergnügen im edelsten Sinne des Wortes verbreitet jede ihrer Leistungen, Künstler und Laien überlassen sich dem regen Ausbruch ihrer Gefühle — aber die Philosophen schütteln die ernsten Perükken: woher dieser Taumel? zergliedern wir seinen Grund, das geht nicht mit rechten Dingen zu, eine Catalani hat unsre Federn in Bewegung gesetzt, wenn sie ihr „God save the King" über ein Chor von Stimmen und Instrumenten erschallen liess, ob ein wenig zu hoch oder zu tief, das hörten wir nicht — und jetzt kommt eine kleine allerliebste Deutsche, losgerissen von der kleinen Oper des kleinen königstädter Theaters, der wir dazumal so manches Gute absprachen, läuft und singt in alle Welt hinein, macht unsern Tadel zu Schanden, und kehrt zu unsrer Beschämung, gekrönt in den ersten Städten Europa's, zurück! Lenken wir behutsam ein — grübeln wir und suchen der Sache auf die Spur zu kommen!! Meine Herren, nichts leichter wie das. — Man kann wol sagen, dass das alte Sprichwort, „oft sieht man den Wald vor Bäumen nicht" nirgend bessere Anwendung finden dürfte, als gerade hier.

Ist es denn so schwer, wenn man sich geirrt, seinen Irrthum zu bereuen, und am Ende dem allgemeinen Urtheil beizutreten, wenn es lautet: „Henriette Sontag ist die berühmteste und eine der grössten jetzt lebenden Künstlerinnen."

Dass sie berühmt wurde ist Folge ihres Künstlerwerthes; aber diesen zu zergliedern, ja freilich, da kommen wir mit schönen Floskeln, mit gelehrten Tiraden nicht durch — dazu gehört das Ohr, der Blick des Musikers. Wenn irgend eine Künstlerin diese Aufmerksamkeit verdient, so ist es wohl die mit Recht Gefeierte, und sie verdient sie um so mehr, als man sicher annehmen kann, dass Städte wie Paris und London, in welchen man alle Plätze im Theater mit den dort lebenden Musikern garniren könnte, nicht ohne Grund zu so excentrischen Beweisen der Huldigung hingerissen worden sind, als diese Künstlerin sie erfahren.

Wenn man täglich sieht, wie so manches schöne Talent auf gut Glück den Weg seiner Bildung einschlägt, einschlagen muss, weil bei uns leider Institute fehlen, die geeignet wären, Sänger im vollen Umfange des Wortes zu bilden, wenn man sieht, wie nach wenig Jahren solche Talente verblühen, untergehen, das Publikum in den liebsten Hoffnungen sich getäuscht sieht, so verdient es um so mehr Beachtung, wenn freilich ein seltnes Beispiel uns des Gegentheils belehrt. Der Raum dieser Blätter verbietet bei dieser Gelegenheit eine Gesanglehre, aber berühren wir eilig

nur zwei Eigenschaften, die dem Musiker bei einer Künstlerin wie die Sontag in die Augen fallen, und deren Werth selbst das Publikum fühlt, ohne sich Rechenschaft geben zu können.

Kraft und Leichtigkeit des Tones.

Beides entspringt aus dem Ansatz der Stimme, dem einzigen Hebel alles Singens, dem mächtigsten Talisman, womit jede Sängerin ihren Zauber übt. Das Hervorbringen des Tons erfodert eine gewisse Kraft; je ruhiger und natürlicher die Theile des Körpers bei seinem Erzeugen bleiben, je leichter wird er erklingen. Man wird das übrige von selbst errathen; wie viele Sängerinnen biegen beim Gesange den Kopf nach allen Richtungen, oder strecken den Hals vor, drücken also beim Erzeugen des Tones Muskeln, Drüsen und Luftröhre in eine fremde Lage, und die Folge ist ein nur zu baldiges Erschlaffen dieser Theile, und ihm folgt Abnahme der Stimme. Bei Demoiselle Sontag ist bei den schwierigsten Stellen von allem diesen nichts zu bemerken, Hals und Brust bleiben in ihrer natürlichen Haltung, daher diese unendliche Kraft, diese über alles siegende Ausdauer, die wir noch jüngst bei der grossen Künstlerin in der Darstellung der „Semiramis" bewunderten. — Das hier gesagte hat, seine Erfindung betreffend, viel Aehnlichkeit mit dem Ei des Kolumbus, aber die Ausführung ist vielleicht die grösste Schwierigkeit, welche sich in der Gesangskunst bietet.

Ein hiesiger geistreicher Kritiker verglich die unerreichbare Sängerin kürzlich in ihren musikalischen Impromptu's mit Paganini und meinte, dass wenn selbst durch übertriebne tägliche Anstrengungen erschöpft der Ton gegen Ende einer Oper oft etwas zu tief würde, sie dennoch einem grossen Virtuosen ähnlich bliebe, dessen Instrument nur etwas die Stimmung verloren. So richtig wie das Gesagte, ist indessen dieses Niederschweben des Tones ein so unmerkliches, dass nur das geübteste Ohr es wahrnehmen kann. Der Flügelschlag des Adlers kann in seinen Kreisen, wenn er der Sonne am nächsten ist, erlahmen, ohne dass wir es zu bemerken im Stande sind.

Henriette Sontag ist eines der wenigen grossen Talente, welches, um mich des technischen Ausdrucks zu bedienen, gar kein Register in der Kehle hat. Alle dieser Sängerin zu Gebote stehenden Töne, und zwar in dem bedeutenden Umfange vom tiefen A bis hohen C, ja cis, wie wir neulich im Konzerte hörten — sind sich gleich.

Jeder dieser Töne spricht im forte, und was das ausserordentliche ist, im piano oder pianissimo mit derselben Rundung und Abgeschlossenheit an. Die grössten Schwierigkeiten, als chromatische Läufe oder Sprünge vom C durch zwei Oktaven bis ins hohe B, wie neulich im Othello, ist sie im Stande im forte und gleich darauf im piano anzugeben, ohne auch nur irgend einen der zwischenliegenden Töne zu berühren, eine Schwierigkeit, die selbst bedeutende Violinisten nicht immer besiegt haben. Aber alle Siege, die sie über den mechanischen Theil ihrer Kunst davongetragen, sind ihr nur Mittel, um den Ausdruck zu beleben und durch nichts äusserliches, nur von dem Karakter der darzustellenden Rolle ergriffen, in ihren Gefühlen gehindert zu werden. Hierin besteht ihre Grösse.

Wenn alle Musiker hier die bis in die kleinsten Details ausgebildete Sängerin in ihr bewundern, gestehen Publikum und unsre ersten dramatischen Künstler ohne Ausnahme ihr eines der grössten Talente als Schauspielerin zu, beide Eigenschaften wären hinlänglich, um ihre Triumphe zu sichern, aber sie werden noch durch Jugend, eine reizende Persönlichkeit, die gleich für sich gewinnen muss, durch ein seelenvolles Auge verschönert, belebt durch seltne Gefälligkeit gegen andre Künstler, und durch die schöne Gewohnheit ihr Talent selbst mit Aufopferung ihrer physischen Kräfte der Unterstützung Nothleidender und milden Zwecken zu widmen; — und nach allem diesen will man sich noch den Kopf über das „warum diese Künstlerin ein allgemeines Interesse gewinnend, alles in Bewegung setzen muss" zerbrechen! Wahrlich die zweifelnde Frage erhält den Anstrich des sich selbst Verhöhnenden, des Burlesken!

Man hat so oft eine andre herrliche Sängerin Dem. Schechner mit ihr verglichen. Ganz vorurtheilsfrei und bei aller Bewunderung für diese Künstlerin, verdient ein solcher Vergleich, der oft aus ganz eignen Quellen entsprang, nicht für den Musiker, aber wohl für den Laien eine nähere Beleuchtung. — Gesangskunst — das kleine dreisylbige Wörtchen schliesst vier mächtige Theile in sich ein: 1) den Kirchengesang, 2) den Gesang à la camera, 3) den dramatischen und 4) den Konzertgesang.

Henriette Sontag als grosse Sängerin, steht als Meisterin in allen diesen vier Gattungen, und welche Anfoderungen macht allein die erste, der Kirchengesang! Die vollendetste Ausbildung aller Passagen, Triller, die richtige Gestaltung der Vorhalte und Vorschläge und alles im strengsten Tempo. Welche erhebende und fromme Gefühle ihr Gesang in den Hallen der Kirche zu erwecken vermag, während die Leichtigkeit ihrer Kehle im Konzertsaale mit Schwierigkeiten andrer Art zu scherzen gewohnt ist, wie vollendet dies alles ist, wir wissen es, und es ist genugsam gewürdigt worden. Wenn Demoiselle Schechner mit der Sontag verglichen werden soll, so kann dies nur in einem Kunstzweige, nämlich in dem des dramatischen Gesanges geschehn, und selbst hier wird der ganz unbefangne und gerechte Richter (und von einem solchen kann nur die Rede sein) in die Wagschale der Sontag noch ihr Verdienst legen müssen, nicht nur in Rossinischen, sondern überhaupt in allen Opern, welche fiorirten Gesang erfodern, ganz der Kunst genügend auftreten zu können.

Sie ist hier als Desdemona im „Othello," Susanne im „Figaro," Rosine im „Barbier," Donna Anna im „Don Juan," als „weisse Dame," Hanchen in „Joconde," Pamyra in der „Belagerung von Corinth" und als „Semiramis" aufgetreten, und alle diese Rollen waren Meisterdarstellungen durch die Eigenthümlichkeit in der Auffassung. War das Publikum berauscht und hingerissen von dem Genusse, so musste es der Musiker, wenn es möglich gewesen, noch mehr sein. Ein französisches Blatt berichtet, dass Cherubini als die junge Künstlerin durch ihr Talent noch vor ihrer Abreise eine schwache Oper „le nozze di Lämmermor von Caraffa" vom Sturz gerettet, zu seinen Kollegen geäussert — „am Ende, sie kann alles singen" — und diese Worte des Veteranen dramatischer Musik sind die Devise unsrer ganzen Kritik.

Die Töne des unsterblichen Meisters als Anna im „Don Juan" ehrend, ist ihr Gesang, Note und Wort, Wort und Note, wenn es eine Susanne oder Karoline in der „heimlichen Ehe" gilt, und wie ein Vogel die luftigen Räume, durchfliegt sie die Skalen in Rossinischen Opern, und wir vergessen selbst die gehaltlose und schwache Komposition einer Semiramis, indem ihr Vortrag in dieser Rolle der Gipfel künstlerischer Fertigkeit ist, und ihr grossartiges, meisterhaftes Spiel uns Erstaunen abdringt und zur Bewunderung hinreisst.

Um die Darsteltung einer „Euryanthe," einer Rezia im „Oberon," also um Töne, die mehr zu unserm Herzen sprechen, sind wir durch die frühen Urlaubsreisen hiesiger Mitglieder gekommen, und Dem. Sontag hätte ihren eignen Worten nach so gern in diesen Opern gesungen. Die Künstlerin verlässt uns bald, wir hoffen auf ihre Rückkühr; eins bleibt ihrer Grösse noch übrig — uns nämlich mit der Darstellung der „Armide," von Gluck zu erfreuen. Wenn eine Künstlerin durch den Vortrag ihrer Rezitative, durch die Nüancen, die sie jeder Gattung von Musik abzugewinnen weiss, durch Jugend und Liebreiz zur Zauberin Armide berufen ist, so ist es Henriette Sontag, und sich selbst, ist sie, andern Vergnügen bereitend, einen solchen Genuss schuldig. Ein Echo wird dieser Wunsch gewiss in dem Munde jedes Musikers, jedes Musikverständigen so lange erwecken, bis die Künstlerin ihn erfüllen wird, und ihr eigner Kunstsinn bürgt uns dafür.

Es sei uns erlaubt, diese Zeilen mit einem Bilde zu schliessen. Die Bestandtheile eines jeden Gemäldes bestehn in Zeichnung und Kolorit. Eine schöne richtige Zeichnung wurden uns vor drei Jahren, die Darstellungen der Künstlerin, entrissen, und nur im Fluge zeigt man uns jetzt die

mit den schönsten Farben geschmückte Ausführung. Es lässt sich erwarten, dass Dem. Sontag einer Stadt, wo Herzlichkeit, Liebe und Triumphe sie begrüssten, vergönnen wird — länger vor dem vollendeten Gemälde zu verweilen.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Fortsetzung.)

Ich verschweige ein für alle mal den Chorus der Damen und Herren, die Edmunds Pausen ausfüllten, die, in zum Theil verschiednen Ausdrücken, immer nur ein und dasselbe sagten; in deren Gesichtszügen sich wohl das Individuum, verwunderungsweis markirte, bei deren Gedanken und Empfindungen in allen möglichen Interjektionen aber nur das Individuum sichtbar war. Befremdend, ja lächerlich muss Ihnen meine Aufregung erscheinen, sprach er, da Sie ihren Grund nicht kennen. Aber sie steht Ihnen ebenfalls bevor. Morgen um diese Zeit werden Sie eben so wenig wissen wie Ihnen geschehen ist, als ich es jetzt weiss. Besuchen Sie morgen sammt und sonders die Oper. Wo nicht, so begehen Sie einen Raub an ihrem Leben, dem Sie diesen Kunstgenuss entziehen. Einen Frevel an Ihr Selbst, dem Sie einen so gewaltigen lehrreichen Eindruck sammt seinen tausend unabsehbaren Folgen versäumen. Ja, Sie handeln barbarisch wider Ihre künstlerische Bildung und Anlagen, dass sie eine Gelegenheit versäumen, die Ihnen Anlass und Sporn sein wird, die höhere, nie geahnte Sphäre der Vollkommenheit zu betreten.

Edmund fuhr fort: „Ich beschwöre Sie theure Freundinnen und Freunde! wenn Sie mir nur den geringsten Antheil an Geist zugestehen, wenn Sie je glaubten, dass ein Urtheil von mir Gewicht hätte; wenn Sie irgend einmal die Art befriedigte, mit der ich ein Kunstwerk auffasste, oder Sie mich den gehaltvollen, empfindungsreichen Kritiker jemals nannten — alles, was Sie je Löbliches von mir sagten und dachten, fassen Sie in diesem Augenblick zusammen, damit Sie Glauben gewinnen für das Unerhörte, damit Sie meine Empfindungen empfinden und das Begeisternde Sie begeistere."

Tiefes Schweigen. Edmund fuhr fort: „Ganz überraschend kam mir die Einladung des Grafen, seine Generalprobe zu besuchen. Ich also war der Auserwählte, der zuerst den Tempel des Heiligthums betreten sollte?" Und der Graf versicherte mir: die allgemeine Auszeichnung, die hier meinem Talente widerführe; die Achtung, die er selbst für mich hege, bewegen ihn zu diesem Schritte. — Unterwegs legte mir der Graf seine Ansichten von Opernmusik dar. Erwägen Sie, ob sie sich hören lassen. „Woher rührt die auffallende Erscheinung," fragte mich der Graf, „dass Weber, Kuhlau, Spohr u. a. deutsche Meister, die sich stets als tiefe Menschen, als edlere Musiker erwiesen haben, jedesmal in ihren Opernkompositionen für Abgeschmacktheiten sich begeisterten?" Wie ganz anders steht Mozart gegen sie. Ein Alchemist, machte er aus Schlacken Gold, aus der philiströsen kosmopolitischen Zauberflöte einen Traum, den wir in einer egyptischen Pyramide zu träumen wähnen. Lassen Sie mich diese Erscheinung meiner Weise nach, durch ein einziges Wort erklären, was aber in seiner gehörigen Bedeutung aufgefasst werden muss. Ich sage nämlich: jene genannten Meister sind keine Schauspieler. Dem Schauspieler im weitern Sinne des Wortes, oder um Iffands glücklichern Ausdruck als bezeichnender zu wählen — den Menschendarsteller, ist die Welt ein Drama, ein Drama Welt. Er ahnet nicht den grossen Unterschied zwischen Kunst und Welt, er kann das eine nur bedingt im andern denken. So schuf Mozart nicht nur göttliche Melodien, sondern im Ton zugleich Gefühl, Ausdruck, Mine, Karakter eines Individuums; er befriedigt nicht nur den Kenner, wie den Layen; auch den Lebemann, den Menschenkenner. Wer Schauspieler ist, leistet daher, bei minderm musikalischen Geiste mehr als mancher gefeierter Musiker, dessen Sphäre nicht das Drama ist."

Ich begriff ihn halb, denn um ihn ganz zu verstehen, musste ich erst von seiner Leistung begeistert werden.

Wir betraten das Schauspielhaus. Es sollte in vollem Kostüm, sammt der Beleuchtung probirt werden. „Turandot" heisst die Oper, die morgen unser Schauspielhaus eröffnen wird, das Sujet wird Ihnen aus der Schillerschen Komödie bekannt sein. Bei unserm Eintritt herrschte noch ein verworrenes Leben, ein chaotisches Treiben auf der Bühne. Links übte Timur mit den Henkern die Scene ein, wo sie im Begriff sind, ihn zum Feuertod zu schleppen. Ich musste über seinen Eifer lachen, mit dem er die Henker einstudirte. Er ward ordentlich böse, dass sie zu zaghaft zugriffen. „Ihr habt wohl niemals einen Henker gesehen," rief er „sonst seid Ihr doch roh genug. Ein Henker packt, als ob alle Knochen im Leibe brechen müssten. So besser! ich bin nicht von Zucker." Rechts übten Kalaff und Turandot sich das Bild ein, wo Zulima plötzlich zwischen ihrer Umarmung sich gemordet hat. — Der Graf rief aber: „nicht zu viel probirt Kinder! damit es Euch neu bleibt, was Ihr darstellt, der Moment muss auch das Seinige thun." Kaum vernahmen sie die Stimme des Grafen, als sich alle bunten Gestalten auf's Proscenium stürzten. „Es ist schon ein Viertheil auf sechs, werden wir denn nicht bald anfangen," flehten sie. „Augenblicklich," versetzte der Graf; und es war lustig mit anzusehen, wie die bunten Chinesen aus ernstbafter künstlerischer Begeisterung plötzlich in kindische Freude übergingen und lustig zwischen die Koulissen hüpften. Der Vorhang wurde niedergelassen, der Graf stellte sich an's Pult. Es wurde gestimmt. Der Graf muss ein ausnehmend scharfes Ohr haben, denn aus dem Tongewühl unterschied er das etwas zu hoch gestimmte G einer zweiten Violine. Der Violinist versicherte, der Wirbel sei ausgeschliffen und wolle nicht halten, er wolle ihn nach der Probe repariren lassen. Die Symphonie begann. Ein rauschender Akkord nach einer und die Saiteninstrumente tragen ihn tremulando in die Quinte. Ein Andante Mästoso, das chinesische Hofzermonie bedeutet esim Stücke. Jetzt hören Sie das Prästo, einen chinesischen Marsch.

Edmund rückte zum geöffneten Flügel hin und trug ein eben so burleskes als originelles Thema vor. Denken Sie sich diesen leisen Anfang der Saiteninstrumente con Sordini, fuhr er fort, indem er seine folgenden Reden oft durch Spielen oder Singen, wie es ihm zum bessern Verständniss Noth dünkte, unterbrach. Dann Crescendo bis die volle Janitscharmusik das Thema mit Glockenspiel, Piccolo und türkischer Trommel wiederholt, dann wird alles ernsthafter. Schluchzen und Stöhnen voll Leidenschaft, Schmerz, Verzweiflung, zuletzt bricht der Gedanke, im Stücke heisst er: Tod oder Turandot, siegreich durch, schlägt alles nieder, die Instrumente erheben sich in Masse zum Jubel, den nur der Tamtam durchhallt. Da fliegt der Vorhang auf: China. Im Vordergrund üppige Vegetation, grosse Blumen, mit den grellsten Farben prahlend, wunderliche Bäume mit breiten, breiten Blättern. Alles bunt, bizarr, grell, die abstechendsten Farben bei einander, und im Hintergrund die Stadt, mit tausend scharfen Spitzen und Ecken, Dach auf Dach über einander; alles klein, kantig, an jeder Ecke eine Glocke, der Luftzug sogar muss sich lächerlich machen. Das persische einfachere, aber doch reiche Kostüm, des Kalaf dünkt uns eine Wohlthat dagegen. Er tritt mit einem ritterlichen Recitativ auf. Ismael hat sein Leid geklagt, das Bildniss der Turandot zu Boden geschleudert. Doch Sie kennen die Handlung. Hören Sie also, wie poetisch, musikalisch, effektvoll, mit einem Worte, wie chinesisch pikant der Graf sein ganzes Thema aufgefasst. — Die eigentliche Handlung belebt sich, wie Kalaf das verhängnissvolle Bild aufheben will, Malak hindert ihn, er fürchtet die Gefahr. Kalaf beruhigt ihn mit der zuversichtlichen Arie:

„Fremd sind dem Busen solche Triebe!"

Ein Thema, was sich jedem Zuhörer sogleich einprägt, so dass der Komponist es später verschiedenartig benutzen konnte. Nachdem Kalaf die zärtlichste Liebeswonne gesungen, vergebens Barak ihn gewarnt, nachdem triumphirend Tod oder Turandot erklungen, der Henker vergeblich den Kopf des getödteten Prinzen auf das Stadtthor gepflanzt, nachdem Kalaf erklärt,

Turandot sei das Wesen, ihm zum Weibe geschaffen, seine Liebe sei Verhängniss (dessen Wahrheit man recht in Tönen fühlt). Nach allem diesen, sage ich, wiederholt das Cello, während Kalaf entzückt das Bildniss betrachtet: „Fremd, sind dem Busen solche Triebe.“ Zugleich erscheint ein Regiment Verschnittener; ihr Marsch ist gewissermaassen eine Variation auf: „Fremd sind dem Busen solche Triebe.“ Sie rufen Malak zum Serail. Kalaf giebt sich ihnen als Prinz kund und begehrt als Freier vor die Prinzessin geführt zu werden. Malak verzweifelt, Kalaf macht ihn heldenmüthig auf das Verhängniss aufmerksam, Malak fällt ihm in die Arme. Die Hauptfiguren halten einander umschlungen, indem sie mehrmal über die Bühne ziehen, die Verschnittenen ziehen trippelnd hinter ihnen her. Der Marsch stimmt sich wieder, er wird lebendiger, zuletzt jubeln alle Instrumente: „Fremd, sind dem Busen solche Triebe!“ Sie ziehen in Peking ein, der Vorhang fällt, und der Zuschauer befindet sich in einer unbeschreiblich glänzenden Heiterkeit.

Im zweiten Akt stellt sich uns das chinesische Hofleben dar, der Graf hat es mit einem bizarren Humor ausgeführt, der an Aberwitz grenzt. Der Anführer der Verschnittenen, mit einer trefflichen Fistel, ist sentimental, und singt Othello's A-dur-Arie, aber mit Schnörkeln und Trillern, wodurch das Ganze einen höchst komischen Anstrich erhält. Dergleichen Reminiscenzen finden sich oft, vielleicht fehlte dem Grafen in der kurzen Zeit, da er die Oper schrieb, der Melodienreichthum zu der nothwendigen chinesischen Ueberladung. Die Arie ist höchst brillant, ein Lob der europäischen Humanität, wo man den Verschmähtliebenden, die sich den Tod wünschen, einen Korb giebt. Unmittelbar nach dieser Arie folgt das seltsamste Finale, was wohl jemals geschrieben wurde. Der Saal ist fertig, die Sitze geordnet. Der Marsch, den die Symphonie verkündet, und der chinesische Hofstaat erscheint. Spielleute, voran mit Waldteufeln, Schnarren, Tambourins, erheben ein Getöse, wie die Musik sich verstärkt. Die Leibwache, Doktoren, Mandarinen, Höflinge, Sonnenschirme, Palankine, Götzenbilder, der Kaiser von China, auf einem hohen Wagen, der einen Drachen vorstellt, gezogen von Sklaven, die daran geschmiedet. Von der andern Seite kreuzt den Zug die Prinzessin. Die chinesischen Damen haben ein milderes Aeussere, nur grelle Pracht und Eleganz. Die Prinzessin verschleiert, in einem kostbaren Palankin, minder hoch sitzend, als der Kaiser — das Hofceremoniel — der Schwur — Alles ist voll der tollsten, wunderlichsten Fratzen, bis Kalaf erscheint und Alles edler wird. Die Scene der Räthsel ist wieder höchst musikalisch gehalten, Trompeten, Paukcn Tambourins und die grossen Kinder-Instrumente eröffnen auch hier die Ceremonie. Kalaf erscheint, und sein Erscheinen gewinnt ihm alle Herzen. Der Kaiser warnt die Prinzessin sogar, wie noch nie zuvor geschehen, vergebens; alles staunt über die Kühnheit. „So habe den Tod, wenn Du es nicht anders willst!“ Dies ertönt im Ensemble, und erhebt sich aus der Missbilligung des Mitleids zur vollkommnen Verwünschung des Unmuths über diesen Frevel. Ein Frauenchor verhöhnt Kalaf, mahnt ihn, Acht zu geben, so lieb ihm sein Kopf sei, dann singt Turandot in süsser Ironie eine Bravour-Arie. Es folgt Erwartung, Saiten-Instrumente tremuliren. Barak, a mezza voce, singt dumpfe Angst, des Kaisers Phlegma, der Chor sämmtlicher Anwesenden und dies Crescendo beschlossen mit Kalafs zärtlichem Sieg. Pause. Die Zettel werden erbrochen. Der Kaiser hat den allergrössten, darin ist ein Auge gemalt mit der grossen Unterschrift: „Es ist das Auge.“ Der Kaiser beginnt allein, fugenartig und ohne Instrumental-Begleitung: „Es ist das Auge.“ Einer nach dem Andern erbricht den Zettel und stimmt ein; zuletzt grosses Chor: „Heil!“ Dies wiederholt sich immer ernsthafter. Das dritte Räthsel: der Pflug, ist eine Arie voll kriegerischer Unruh. Turandot entschleiert sich. Kalaf sinkt ohnmächtig zu Boden. Allgemeine Bestürzung, die in Jubel umschlägt, da Kalaf das Räthsel gerathen. Der Kaiser steigt von seinem Thron, alles Volk wird hereingelassen, die Vermählung soll sogleich vollzogen werden.

(Fortsetzung folgt.)

A l l e r l e i.

Anzeige über die neu erfundene Bass-Klarinette und Kontrabass-Klarinette.

Wie sehr die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente und vornehmlich der Blas-Instrumente fortschreitet, darauf hat auch in diesen Blättern ein kleiner belehrender Aufsatz des Herrn Girschner (No. 2. des Jahrg. 1829) aufmerksam gemacht.

Unter andern ist daselbst von der Ophicleide (auch Basse d'Harmonie genannt) die Rede, welche die Stelle des Kontraviolons bei Militairmusiken vertreten soll, und welche jetzt in der Instrumenten-Manufaktur der Herren Schott in Mainz, so wie in der Fabrik der Herren Griesling und Schlott in Berlin verfertigt werden. In der „Cäcilia" (34stes Heft) findet man die Abbildung und Gamme dieses Instruments, wie es in der erstgenannten Fabrik verfertigt wird. In der letztern Fabrik wird es von Kupfer gearbeitet. Ich bedaure, dass Herr Girschner uns nichts von dem Tone desselben berichtet hat, doch glaube ich aus dem Wunsche desselben, dass das Bassetthorn und das englische Horn mehr im Orchester benutzt werden möge, schliessen zu können, dass das sogestaltete Instrument dem Tone nach nicht mehr zum Klarinettengeschlecht gehöre.

Der geschickte und wohlbekannte Instrumentenbauer Streitwolf in Göttingen hat daher dem Mangel eines Bassinstruments, das stärker als der Kontrafagott ist und in das Klarinettgeschlecht gehört, auf eine sehr verdienstliche Weise abgeholfen.

Im September 1828 erfand derselbe seine Baasklarintte, über welche er selbst folgende Beschreibung giebt.

Dieses Instrument ist von Buchsbaum gemacht und wird ganz so geblasen, wie die Klarinette, oder das Bassethorn; es stehet eine ganze Octave tiefer, als unsere gewöhnliche C-Klarinette, hat unter dem tiefen E noch die Töne bis ins Kontra-B, und geht also völlig so tief, wie der Fagott. Dabei ist es mit Inbegriff der Stürze, welche von Messing ist, nur 2¼ Kalenberger Fuss lang.

Die äussere Form ist die des Basshorns, statt des S-Knie und Mundstück eines Bassethorns. Die Klappen, deren das Instrument 17 hat, kommen in Ansehung ihrer Lage und Behandlung vom tiefen E an aufwärts ganz mit denen der Klarinette, oder des Bassetthornes überein.

Die Applikatur ist ebenfalls vom tiefen E bis ins hohe F, G, A und B hinauf ganz mit der Applikatur der Klarinette gleich, und nur das gewöhnliche hohe C muss hier auf eine andere Art gegriffen werden. Unter dem tiefen E greift dann der Daumen der rechten Hand durch 2 Klappen das tiefe D und Es. Für den Daumen der linken Hand ist, ausser dem sogenannten G-Loche (welches hier durch eine Klappe geschlossen wird,) und der Oktav-Klappe, noch auf ähnliche Art, wie beim Fagott, durch 2 Klappen und ein Loch das tiefe Cis, C und Kontra-B zu greifen; und das Instrument hat, also einen Umfang von 4 Oktaven.

Alle Klappen und Löcher liegen so bequem, dass jede mittelgrosse Hand sie leicht greifen und decken kann; und da das Instrument wie die C-Klarinette in C stehet, so lässt es sich auch in allen üblichen Tonarten wie der Fagott gebrauchen.

In Ansehung seines Tones hat es etwas Eigenthümliches, Ergreifendes; am nächsten kommt es wohl dem Bassethorne, hat aber einen noch weit schönern, vollern und kräftigern Ton, und übertrifft als Bass- und als Solo-Instrument selbst den Fagott; es könnte sogar neben dem Fagott fast als Kontra-Fagott dienen. Gegen die B-Klarinette und das Bassethorn oder die Alt-Klarinette ist es gerade das, was das Violoncell gegen die Violine und Viola ist, und macht nun das Klarinetten-Quartett vollständig; auch ist es nicht nur in allen Verhältnissen rein intonirt, sondern es bläs't sich auch äusserst leicht, und jeder Ton lässt sich vom feinsten Piano bis zur grössten Kraft anschwellen und wieder abnehmen.

Der Käufer eines solchen Instruments empfängt zugleich die erfoderliche Anweisung zum Gebrauche desselben. Der Preis ist 35 Rthlr.

Kontrabass-Klarinette.

Das gute Gelingen der Bass-Klarinette veranlasste nun den Erfinder zu dem Versuche, dieses Instrument noch tiefer zu machen, es gelang ihm auch im September des vorigen Jahres, ein Instrument hervorzubringen, welches in einem Umfange von zwei Oktaven und einer Quarte (von Kontra-F bis klein b) an Kraft, Fülle und leichter Bewegung der Töne alle bis jetzt bekannte Bass-Instrumente in der Gattung der Blas-Instrumente bei Weitem übertrifft, und unserm Kontra-Violon völlig an die Seite gestellt werden kann.

In Ansehung der Form und Applikatur weicht es von der Bass-Klarinette wenig ab, ist noch nicht grösser als ein Fagott, und geht doch noch 4 Töne tiefer.

Das Verhältniss der Töne ist ganz so, wie beim Bassetthorn, aber eine Oktave tiefer. Das tiefe E (nach der Applikatur des Bassethorns) ist hier das Kontra-A, welches mit der blossen A-Saite des Kontra-Violons gleich ist, und das tiefste C ist mit dem Kontra-F auf der E-Saite des Kontra-Violons gleich. Wenn also die andern Instrumente B-dur blasen, so bläst man auf der Kontrabass-Klarinette F-dur u. s. w.

Der Preis der Kontrabass-Klarinette ist, in Buchsbaum gearbeitet 60 Rthlr.; in Ahornholz 55 Rthlr. —

Herr Kapellmeister Spohr machte mich vor Kurzem zuerst auf diese verdienstvolle Erfindung aufmerksam, und ich fand dessen Urtheil durch eigne Erfahrung bestätigt. Der Ton dieser Kontrabassklarinette verbindet mit der erwünschten Tiefe die grösste Fülle, und bleibt zugleich in dem Karakter der Klarinette. Die Erfindung dieses Instruments macht neue Zusammenstellungen möglich, z. B. ein Blasquartett, welches dem Streichquartett entsprechend sein würde. Man kann hier nämlich die gewöhnlichen Klarinetten als Prime und Sekunde mit Bassklarinette und Kontrabassklarinette verbinden; man kann ferner das Bassethorn mit allen dreien verbinden, so wird die Blasharmonie etwas dem Streichquartett oder Quintett Aehnliches aufzuweisen haben. Seitdem hat man nicht nur von diesem Instrument bei der hessischen Militairmusik in Kassel Anwendung gemacht, sondern man hat es auch zu Konzertleistungen benutzt. Möge der geschickte Erfinder die Freude erleben, dieses Instrument auch in den Kreis der Orchester-Instrumente aufgenommen zu sehn.

A. Wendt.

Die Kunst Lärm zu schlagen

nämlich litterarischen, könnten wir auch noch von den Franzosen lernen. Bei uns schreibt man etwa: Kompositionslehre von dem und dem. Was darinnen Neues ist, wird aus Bescheidenheit verschwiegen. Dagegen sehe man folgenden Pariser Titel an:

Géneuphonie,

Ou Polytonogammisme; nouvelle Théorie musicale, par Don Joseph Joachim de Virués y Espinola, maréchal des camps et armées de S. M. C. Commandeur de l'Ordre royal et militaire de Calatrava, chevalier de Malte, membre de l'Académie royale de Saint-Ferdinand (Beaux Arts), de l'Académie Philharmonique de Bologne (classe de maîtres compositeurs), ect.; J. P. Lecamus, professeur de chant et de forte-piano, compositeur classique et dramatique, membre de l'Athénée des Arts des Paris etc.

Motto.

Disce quod scis. . . . non nova sed nove.

Traduit de l'espagnol et precédé d'un discours preliminaire et de six chapitres élémentaires, par F. T. A. Chalumeau de Verneuil, officier de l'Académie de Paris, membre de l'Académie royale espagnole de l'Académie royale des Antiquaires de France, chevalier de Malte, de l'Ordre royal espagnol de Charles III. ect. ect. ect.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 29. Mai — № 22. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Fortsetzung.)

Jetzt geräth Turandot ausser sich. Sie will das alte Uebergewicht über den Vater geltend machen, sie verlässt ihren erhabenen Sitz, erschöpft sich in Bitten, Thränen, Drohungen. Der Kaiser haftet höchst phlegmatisch an seinem Schwur. Nun tritt aber auch Kalaf hervor, im Zorn eines Helden, dem sein Recht nicht wird. Er will nun ihr ein Räthsel aufgeben, was sie nimmermehr erräth. Der Darsteller entwickelte hier eine Kraft der Stimme, und die Musik einen so gewaltigen Zorn, dass dieser Moment einer der erschütterndsten im Stücke heissen kann. Turandot schwört, dass sie Kalaf hasse. Er dagegen unterfängt sich muthig, diesen Hass durch seine Liebe zu verscheuchen. Wie in Verzweiflung eilt Turandot ab, während Kalaf schon im Voraus die Huldigungen des künftigen Thronfolgers empfängt. Um Nichts zu verschweigen, will ich auch einen Umstand erzählen, der auf mich besonders komisch einwirken musste. Alles wurde im Kostüm probirt, bis auf die Rolle der Turandot. Ihr Kleid war nicht prächtig genug ausgefallen, um in gehöriger Pracht aus dem bunten Hintergrund vorzutreten. Der Graf hatte also eine neue Zeichnung entwerfen müssen, die aber noch nicht ausgeführt worden war. Als sie nun mit Heftigkeit sich den Schleier abriss, Kalaf in Ohnmacht sank, stand nur die Karoline aus der Kaiserkrone in einem zierlichen Negligee da. — Bald aber vergass ich das Kostüm! — Wie hat das Mädchen — nein, diese Künstlerin, muss ich sagen, sich verändert — wenigstens um einen Kopf ist sie grösser geworden. In ihrem Spiel lebt Alles, welcher Anstand, welche Kraft! jeder Finger, jeder Schritt bedeutungsvoll. In diesem Sinne mag der Graf wohl ein Zauberer sein.

Im vierten Akte ist die Musik am reinsten, alle Leidenschaften sind entfesselt und bekämpfen sich verworren durcheinander. Turandot im Negligee zeigt sich als die Männervertilgerin, die Tausenden das Herz, dann den Kopf gekostet. — Timur ist gefangen eingebracht, er soll seinen Namen und den seines Sohnes nennen. Barak warnt ihn und erkühnt sich, der Prinzessin das unerlaubte, tyrannische Mittel in heftigen Worten vorzuhalten. Die Rasende droht mit Folter, Feuertod. Aber sie vermag schon nichts mehr, als zu drohen, seit sie Kalaf sah, kann sie das Wort nicht mehr aussprechen, was Quaal und Tod schafft. „Ist so das Geschlecht?“ fragt Turandot, „das bisher so verächtlich mir erschien?“ Die eine Sklavin, Zulima, macht sie aufmerksam, wie Kalaf ihretwillen auch Tod und Folter dulden würde, die andere, Adelma, reizt sie zur Rache an. Da erscheint der Kaiser, Timur ist frei, die Henker müssen ihn lassen, er zeigt der Tochter den zürnenden Kaiser und Vater. Ja, jetzt kann er den ganzen Zorn gegen sie ausschütten, die Arme ist vernichtet. Ihr Herz sehnt sich nach Kalaf, sie verachtet sich selbst darum, sie hasst sich ihrer frühern Grausamkeit halber, und ist sich selbst entfremdet, sich selbst ein Grauen und Entsetzen, und sieht obendrein noch Alles von sich abfallen und für den Partei nehmen, den sie hassen muss, der Gewalt halber, die er über ihr Herz übt. — Turandot ist die chinesische Donna Diana. Endlich giebt sie den Racheplänen der Sklavin Adelma Gehör, die ihr die Weiberlist anräth und die Macht der List höchst humoristisch

ausführt, war mir's doch, als hörte ich den Grafen selbst in der Musik. Turandot ermannt sich, hält sich an den letzten Trost, welcher der Verzweifelnden bleibt. Sie setzt einen hohen Preis darauf, wenn es einer ihrer Sklavinnen gelingt, Kalaf dahin zu bringen, dass er seinen Namen nennt. — Die Scene verwandelt sich in die innersten Zimmer des kaiserlichen Pallastes, wo Kalaf, im Schutze der Leibwachen, wohnt. Wie zuversichtlich er sein Glück geniesst, wie er die Stolze liebt, und welche Wollust ihm die Demüthigung dünkt, die sie erlitten hat und noch erleiden muss. Da kommt Zulima. Ein heiteres Duett. Leicht durchschaut Kalaf die Gutmüthige. Sie gesteht ihm, wie froh sie ist, durchschaut zu sein, und warnt ihn vor den Klügeren ihres Gleichen. Adelma tritt auf, die Musik wird ernster. Adelma gesteht: Turandot liebe ihn, aber eben deswegen lechze sie nach seinem Blute. Er habe sie tödlich beleidigt. Tausend Mörder harren sein. Er könne den Divan nicht erreichen. Wo ihn ein Dolch verfehle treffe ein andrer ihn. Die Leibwache selbst zu seinem Schutz habe Befehl ihn im Schlaf zu ermorden. Er solle fliehen oder ist verloren. Die Musik hat einen wunderbar ernsten Karakter angenommen; da nennt Kalaf in Verzweiflung seinen und seines Vaters Namen und sinkt zu Boden. Unterm Triumph aller Instrumente eilt Adelma ab. Kalaf erholt sich noch einmal die Musik, die Adelma's Erzählung begleitet. Kalaf singt eine zärtliche Arie. Er weiht sich Turandot seinem Verderben. Turandot ist das grausame Verhängniss, das ihn vernichtet, er kann ihr nicht entgehen, ihr will er gern sterben.

Betäubt von allem Bisherigen, sah ich dem 4ten Akte zu. Er ist, was das Spiel betrifft, voll der grössten Schwierigkeiten Kalaf stürzt zu Anfang, in den Saal des 2ten Aktes herein. Bleich, überwacht, er getraute sich nicht zu schlafen, ruft er die Mörder und entblöst seine Brust. Der Graf klopfte ungeduldig auf. Zu unschuldig, viel zu unschuldig, rief er dem Darsteller zu, mehr Wahnsinn. Der Jüngling nebst Barak mussten noch einmal hervorstürzen, aber der Graf schüttelte den Kopf. Dasselbe Hofgepränge des Kaisers erscheint von der einen Seite, die Prinzessin von der andern Seite, alles in weissen Schleiern, chinesischer Trauer. Plötzlich verschwindet die Trauer. Turandot spricht: „Kalaf, Sohn des Timur!" Die Begleiterinnen frohlocken. Kalaf ist besiegt. Aber um ihn zu lieben musste Turandot zuvor ihn besiegen, sie stürzt in seine Arme, und die blutende Adelma liegt zwischen beiden. Wieder rief der Graf: „zu unschuldig, viel zu unschuldig." Es verging eine geraume Zeit mit Gesprächen. Da wurden die Worte: Schmerz, Humor, Ironie, Wahnsinn u. s. w. in Bedeutungen gebraucht, die ich nie geahnet, und zu meinem Erstaunen verwirklichte sich alles Niegeahnte — auf der Bühne. Ich habe mir nie eingebildet, dass die Sprache so die Schauspielkunst wiedergeben kann. Aber so unterreden sich auch nur Künstler. Die übrige Auflösung erfolgt von selbst. Timur und seine Gattin erscheinen, prächtige Vermählungs-Ceremonien, der ganze Hintergrund füllt sich mit Laternen von der seltensten Art. Sterne, Sonnen, Blumen, ein prächtiges Tableau. Der Vorhang fällt. — Wir haben solch eine Oper, so kräftig in ihrer Wirkung, so reich in der Ausstattung, so voll brillanter Singpartien, mit so gewaltigem Reiz und Glanz hier noch nicht gehabt.

Grosse Pause in der Versammlung. — Die Oper, mein Freund, begann. Herr Hillert muss durch die Art und Weise, wie Sie sie aufgefasst haben, natürlich sehr gewinnen. —

Edmund ward heftig. „Kann man erzählen," rief er, „wovon man betäubt, berauscht ist; kann der Hauch des Mundes Anschauungen erschaffen? Kann ich das Gewühl von Leidenschaften, Verzweiflung, Hohn, Liebe, Trotz, was gewaltsam sich in jedem Momente ergiesst, aus meinem Geist in den Ihrigen hinüber zaubern? Bester Herr Hillert, ich habe einen Künstler kennen gelernt. Die Bühne ist das Mittel zu göttlichen Schöpfungen, mit denen sie die Konkretheit gemein hat. Da ist nichts mehr tod, nichts bleibt, was es an und für sich ist. Vereint wird alles Leben, Körper, Leidenschaft, und die Musik, der Ton ist das Innere. Der Zuhörer, weil er Musik hört, wird allweise und durchschaut die Gestalten in ihr tiefstes Sein. Ja, der Graf ist ein Mann! Wir alle beide, Sie und ich gegen ihn,

sind wir Schwärmer, Lügner, Gecken, gezierte, prahlende Affen. Er allein ist ein Mensch und im Besitz der Wahrheit."

„Junger Mann!" rief Hillert und bemühte sich vergebens zu verbergen, wie sehr ihn diese Worte gekränkt.

Edmund fuhr begeistert fort. „Gehen, hören, sehen Sie oder glauben Sie an keine höhere Vollkommenheit als die Ihre, dann noch einmal sehen Sie umgleich mir an allem bisher Geleisteten zu verzweifeln, damit aus der Verzweiflung hervorgehe, was wir beide bisher nicht geahnet. Welche Subjekte sahen wir auf unsrer Bühne. Der Auswurf der menschlichen Gesellschaft, von denen man sich zurückzog, unsre Dilletanten leisteten besseres in der Musik, Komödianten voll Bettelstolz, Bühnenhochmuth, Brodneid und Geldgier. Die Schüler des Grafen sind gegen sie Künstler, Virtuosen. Eine heilige, religiöse Begeisterung für Kunst macht unsre Bühne jetzt zum Tempel. Der jugendliche Eifer, die Lust, mit der sie sich in der Musik, in der Rolle verlieren, lässt Unglaubliches leisten, ihr künstlerischer Rausch schafft Wunder, und was Sie in klarer Besonnenheit von diesen Momenten der Weihe erzählen, dünkt dem Ungeweihten unverständlich. — Ich will ein Schüler des Grafen werden. Er muss mich in sein Institut aufnehmen."

Herr Hillert griff nach seinem Hut und entfernte sich hastig und aufgebracht.

„Was haben Sie gemacht? Er ist beleidigt, liebster Edmund, mässigen Sie Ihre Heftigkeit," sprach die Wirthin.

„Ich will es thun!" sprach er, „allein sagen Sie mir Vergebung zu. Sie sehen hier einen Freund vor sich stehn, dem sein ganzes bisheriges Thun und Treiben schlecht und gering vorkömmt. Eine neue glänzende Bahn hat sich dem Jüngling geöffnet, er verlässt das dumpfe kindische Leben, die Künstlerthätigkeit zu ergreifen; — nur eins kann er nicht lassen, eins ist seinem Herzen zu nothwendig, Ihr schönes Vertrauen, das Sie bisher ihm erwiesen, das Wohlwollen, die Achtung, die Freundschaft, wird er's auch in seine neue Sphäre mit hinübernehmen können? — Ich fühle es wohl, fuhr er fort und vergoss Thränen. Sie können sich heut nicht entscheiden, — doch morgen, vom morgenden Tag erwarte ich alles, ich werde vor Ihnen gerechtfertigt sein. — Wohlan! so komme, was da mag, soll ich der Verstosser, Verzweiflende Einsame werden. Ich habe ja ein Mittel, was mich tröstet — die Kunst."

So sprach Edmund und verliess die Gesellschaft ebenfalls, die in der seltsamsten Aufregung noch lange bis nach Mitternacht zusammenblieb. An Musik wurde nicht mehr gedacht. Vermuthungen, Wünsche, Träume, Hoffnungen und Zweifel über die Vorstellung am folgenden Abend verdrängten alles andre und sich einander selbst. Ich war Zeuge eines seltsamen Vorfalls gewesen. Wie ein und derselbe Gegenstand, der früher allgemeine Abneigung eingeflösst, plötzlich die Köpfe und Einbildungskraft aller Tonangeberinnen der Stadt entflammt hatte, und diese Verzauberung hatte ein blut-junger fast hässlicher Mensch bewirkt. Sein ganzer Einfluss beruhte auf die Mode. Man war gewohnt, ihm zu glauben, man folgte seinem Beispiel. Er dachte für die ganze Stadt und die ganze Stadt liess es sich gefallen, denn sie hielt ihn für einen Kenner. — Ich vermuthete etwas von argen Ränken des Grafen.

(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

Die „Geweihten," oder der „Kantor aus Fichtenhagen," Humoreske in 2 Theilen, herausgegeben von Gustav Nicolai. Schlesinger in Berlin.

Seit Heinse's tiefgedachtem und reich begabtem Kunstroman, „Hildegard von Hohenthal" ist die hier genannte Humoreske das Erste grössere Werk kunstphilosophischen Inhalts in künstlerischer Form, das sich der Musik ausschliesslich widmet; ungleich ausgedehntern und vielfachern Inhalts, als E. T. A. Hoffmanns einzelne Bilder und Novellen. Es gab eine Zeit, wo man staatswissenschaftliche und politische, überhaupt neue philosophische Ideen nicht anders als unter der Maske von Märchen und Romanen der Menge darzustellen wagte. Das musikalische Publikum, besonders die Musiker selbst scheinen

noch nicht einmal dieser Darstellungsform ganz gewachsen; sonst müsten die vorgenannten Schriften weit mehr in das Geistesleben des Volkes eingegangen sein. Vollends in der neuesten Zeit ist es dem Eindringen der italienischen und französischen Komponisten, die sich zuerst der verbildetern höhern Klassen bemächtigten, gelungen, den ganzen Antheil des Publikums an der Kunst in einen bewusstlosen Sinnenkitzel zu verwandeln; und man muss darauf gefasst sein, wie einst Solon, den Schein des Wahnsinns auf sich zu nehmen, wenn man in diesen Taumeltagen der höhern Wahrheit das Wort reden will.

Der Verfasser der „Geweihten" hat auf die dichterische Form seines Buches gebaut, um das Interesse des musikalischen Publikums auf sich zu ziehen. Er offenbart in diesem Theile seiner Arbeit ein Streben, das ihn von den meisten Verfassern von Kunstromanen, selbst von dem genialen Heinse, zu seinem Vortheil unterscheidet. Die Darstellungen und Ansichten von der Kunst sind der Erzählung nicht, gleich fremden Blättern, willkührlich eingeklebt, sondern gehen aus der Sinnes- und Denkungsweise und aus den Situationen der Personen heraus, die in ihrem musikalischen Glauben leben und weben.

Noch einen lockernden Köder birgt und verräth das Buch, in der Portrait-Aehnlichkeit aller oder der meisten Personen mit Zeitgenossen, eine Aehnlichkeit, die sich sogar (z. B. bei Coelestin-Spontini) auf die Aeusserlichkeiten der Kleidung und Wohnung erstreckt. Der Verfasser zwar gesteht dies nur von einzelnen Momenten, und versichert: es sei ihm ausserdem nicht eingefallen, an ein bestimmtes, lebendes Individuum zu denken, obwohl er fest überzeugt sei, dass die Originale der Personen, welche seine Gemälde beleben, überall in der Welt zu finden sind.

Ref. muss dies, wie überhaupt den dichterischen Inhalt und Werth des Buches, auf sich beruhen lassen; in diesen Blättern kann nur von dem kunstphilosophischen Inhalt in Bezug auf Musik gesprochen werden, und auch hierüber wird er nur berichten, nicht widerlegen, und zwar aus einem besondern Grunde. Die Ansichten des Verfassers sind nämlich gegen die der meisten Musiker gewaltig ketzerischer Natur; er selbst prognostizirt sich, man werde ihn den musikalischen Antichrist nennen. Die Musiker werden zehnmal erschrecken und sich ärgern und schimpfen, — und doch zu bequem sein, sich die Sache auseinanderzusetzen. Davon darf man ihnen nichts sparen, vielmehr gehe dem weitern Berichte gleich ein kräftiger Belag voran. Die Beziehungen auf das Buch muss man aus diesem ergänzen.

„Nun bitte ich um Aufmerksamkeit, meine Herren," sprach inzwischen Treuhold, der vor Lottchens Fortepiano sass, und den „Don Juan" vor sich aufgeschlagen hatte. „Was zuvörderst das Sujet anbelangt, so sprachen Sie ja wohl vorhin, liebster Kapellmeister, von der deutschen Nationalität dieses Werkes. Ich habe das auch schon vielmals hören müssen; aber dieser so gepriesene Don Juan ist keineswegs aus deutschem Gehirn, sondern aus der Feder eines Italieners geflossen, und Mozart hat dies Drama giocoso, wie es der Verfasser nennt, italienisch komponirt."

„Che dice lei?" fragte Marinari den Kapellmeister, indem er ihn mit triumphirenden Blicken völlig maass. Dieser schüttelte ungläubig den Kopf und antwortete Nichts.

„Die Ouvertüre anlangend," fuhr Treuhold fort, „so ist das Andante grave im Anfange ganz vortrefflich, mit kecker Genialität hingeworfen. Es ist ein freier Erguss der Phantasie. Der Vorhang rollt auf und gestattet einen flüchtigen Blick in das dunkle Gebiet der rächenden Nemesis. Das darauf folgende Allegro ist ein ganz hübsches Musikstück, aber es ist nach einer Form gearbeitet, die zu Mozarts Zeit Mode war. Ich spreche nicht bloss von der technischen Konstruktion, sondern auch von der Melodie. Das Thema ist veraltet; dasselbe gilt von mehrern Sätzen des Allegro's: Formen werden ewig veralten; der Geist, die Phantasie allein ist ewig jung. Aber hier fehlt auch das Geistige, die dramatische Wahrheit. Ich will Ihnen das Allegro spielen. — — Nun sagen Sie selbst, finden Sie, wenn Sie unbefangen und redlich urtheilen wollen, in diesem Allegro eine Erinnerung an den Wüstling und Mörder, den die Oper Ihnen vor Augen führt? — Damit Sie mich verstehen mögen, bitte ich Sie, zwischen ewiger, dauernder und vergänglicher Musik zu unterscheiden.

Ewig ist, nach meiner musikalischen Kunsttheorie, diejenige Musik, welche, wie ich vorhin sagte, keiner bestimmten Zeit, keiner Nation, keiner bestimmten Form angehört; sondern für alle Zeiten von der Menschheit als wahr und schön anerkannt werden muss. Mit dauernd will ich diejenigen Stellen bezeichnen, welche so viel des Trefflichen in sich haben, dass sie für längere Zeit in einer, ja in mehrern Nationen fortleben können. Verstanden? — Nur was ich tadeln muss, will ich Ihnen jetzt spielen. — Die Introduktion ist in ihrem Zusammenhange schön, die geistige Auffassung des Ganzen in ihr meisterhaft. Allein schon in Leporello's Arie: „Keine Ruh bei Tag und Nacht," verletzt nach mehrern dauernden Sätzen plötzlich eine zeitige Form, ein ordinairer, veralteter Satz das zarte Gefühl mit groben Stössen. Ich meine die Stelle von den Worten: „Ma mi par, che venga gente" bis „mi voglio far sentir." — — Das Duett zwischen Donna Anna und Ottavio: „Fuggi, crudele, fuggi!" (Grausamer, weiche, weiche!) ist dagegen in seinem ganzen Zusammenhange ewig. — Das Terzett zwischen Elvira, Don Juan und Leporello: „Ah, chi me dice mai" (Ach wer wird mir nun sagen) scheint mir vergänglich. Das Ritornell ist völlig veraltet. Zwar hat dies Terzett mehrere schöne und originelle Stellen; allein das rettet nicht vom Untergange. — In Leporello's Arie: „Madamina" (gnädiges Fräulein) würde ich das Allegro für ewig erklären müssen, wenn sich Mozart nicht beim 18, 19, 22, 23, 26 und 27sten Takte vom Teufel hätte reiten lassen und hier nicht wieder ordinaire Sätze eingemischt hätte. Das dem Allegro sich anschliessende Andante: „Nella bionda negli ha l'usanza" (An den Blonden lobt er immer) ist veraltet. Das Thema hier und der beliebte Menuett aus Don Juan ist mir wenigstens unausstehlich. Beides hat auch in Rhythmus und Melodie Aehnlichkeit. Mir kommt es jedesmal vor, als ob ein Paar steife Spiessbürger aus Schilda dazu tanzen müssten. Wohlverstanden, ich spreche hier nur vom Thema des Allegro's; denn später entwickeln sich schöne und wahre Melodien. Die Stelle: „Sua passione predominante etc." (Doch vor allen wählt er immer sich ein junges Frauenzimmer) ist durch ihren Ernst wahrhaft komisch, und die Stelle: „Non si picca;" (Und dann war's ihm einerlei, ob sie dumm oder witzig sei) mit dem wiederkehrenden Triller auf Fis drückt meisthaft die Lüsternheit des alten Fuchses aus. — Hören Sie hier das Duett Zerlinens und Masetto's mit dem fröhlichen Chor tanzender Landleute: „Giovinette che fate all' amore," (O ihr Mädchen zur Liebe geboren). Es ist eines der veraltetsten Stücke aus Mozarts Nachlass, und kann in 20 Jahren gar nicht mehr gehört werden. Ich räume Ihnen ein, dass harmlose Fröhlichkeit eines schuldlosen Völkchens treffend darin ausgedrückt ist, sehe auch gar wohl ein, dass die grosse Einfachheit der Melodie und Harmonie absichtlich ist; aber die Melodie ist trivial." —

Hier sprang Toutmême, der sich nicht länger halten konnte, wüthend auf. „Trivial," schrie er, „Herr, haben Sie mehr Achtung vor dem unsterblichen Manne! Lassen Sie Ihre Hände von solchen Heiligthümern! Mir klingt das göttlich schön, nicht trivial; aber Ihre Bemerkungen sind trivial — nein — schändlich!" —

Marinari krähte vor Freuden. Graupner sagte: „Aber wirklich mir hat gerade dieser kleine Chor sehr schön gefallen. Die Melodie ist doch so angenehm, man möchte wirklich gleich tanzen."

Treuhold suchte Toutmême zu besänftigen. „Freund," sprach er, „ich habe ja nicht die Absicht, Ihnen wehe zu thun, oder Mozart, den ich unaussprechlich verehre, zu entheiligen! Wahrlich nicht, er ist mir so theuer wie Ihnen. Allein man muss, wo es darauf ankömmt, sich weiter zu fördern, um Himmelswillen nicht blinder Verehrer sein. Bleiben Sie, lassen Sie mich fortfahren. Wenn Ihnen die Kunst lieb ist, müssen Sie mich hören. — So, setzen Sie sich wieder. — Ich verlange nicht, dass Sie mir unbedingt beipflichten sollen. Prüfen Sie, ich bitte Sie inständig, als ein verständiger Mann, was ich sage. Gehn Sie recht ehrlich, recht unparteiisch zu Werke, so werden Sie sich überzeugen, dass, was ich anführe, einer sorgfältigen Beachtung wohl werth ist, und dass ich nicht Unrecht habe. — Ich wiederhole also, die eben gespielte Melodie ist trivial, und spanische oder italienische Landleute würden nach ganz andern Tönen tanzen

als nach diesen, die der ehrliche Deutsche, an sein heimathliches Landvolk denkend, erfunden hat. In den Tänzen darf nämlich die Nation nicht verkannt werden. Tanzmusik muss daher stets in der nationellen, rhythmischen Form erscheinen. Gehen wir weiter. Dies Duett zwischen Don Juan und Zerline: „Gieb mir die Hand mein Leben!" ist ewig. Wie bedauernswürdig wär' ich, vermöcht' ich dies nicht zu empfinden! — Die hierauf folgende Arie Elvirens: „Ah fuggi il traditor!" (Ach flieh den Bösewicht) ist — ein formelles Kunststück, also vergänglich. Das Quartett: „Non ti fidar o misera" (O trau' dem falschen Heuchler nicht) mag dauernd sein, ewig ist es gewiss nicht. Aus jeder Note hört man den deutschen Komponisten heraus. Die letzten 18 Takte sind schwerfällig über alle Maassen. Aber wie versöhnt nun auch die darauf folgende Scene und besonders die Arie Annens: „Or sai chi l'onore" (Du kennst den Verräther!) — Das Champagnerlied ist zwar trefflich, aber ebenfalls nicht ewig. Man hört darin deutsche Melodie, deutschen Rhythmus. Dann kommt Zerlinens liebliche Arie: „Batti, batti o bel Masetto" (Schmäle, tobe, lieber Junge). Sie ist ewig — bis zum Allegro, von da an trivial; dem Erfolg nach kann sie also nur dauernd sein. Sobald Mozart tanzen will, zeigt er, dass er ein schwerfälliger Deutscher ist. Hier jauchzt und tanzt aber die Empfindung Zerlinens. Mozart hat selbst das Leere seiner Melodie gefühlt, und deshalb lässt er, was nun vollends, da ein Mädchen singt, psychologisch unrichtig ist, den Bass hinab- und hinaufbrummen, um doch etwas Leben hinein zu bringen. Wie schön das Finale des ersten Aktes, wenn nur keine Tanzmusik hätte angebracht werden müssen! Allein bei Don Juans Auffoderung: „Adesso fate core" (Auf, und mischt Euch in die Reihen!) klingt es, als ob pommersche Bauern mit ihren breiten Sohlen die Erde zu stampfen begönnen. Nach mehrern ewigen Zwischensätzen tritt dann der berühmte Menuett ein. Nun hören Sie. — Hat Mozart spanische Gravität ausdrücken wollen, so ist ihm dies schlecht gelungen. — — Ha, sehn Sie nicht den Herrn Bürgermeister Nikolaus Staar aus Krähwinkel, zierlich frisirt und toupirt und mit steifem Zopfe im karmoisinrothen Frack mit blitzenden Stahlknöpfen, in einer langen, seidenen und goldgestickten Schoossweste, schwarzen Hosen und gestreiften seidnen Strümpfen, ein langes Lerchenspiess an der Seite, und die Frau Ober-Floss- und Fischmeisterin Brendel, im Reifrocke und Schuhen mit Absätzen; sehen Sie nicht, wie sich Beide mit grösster Zierlichkeit und auf den Fussspitzen einherschreitend, was Weniges den Hintern zeigen? — Ich möchte toll werden, wenn ich das Zeug im Don Juan höre! — Ach, es kommt aber noch trauriger! Das Allegro: „Riposate vezzose ragazze" (Ihr Mädchen zur Freude geboren!) ist wirklich miserabel. Es würde nicht zu ertragen sein, wenn nicht hin und wieder ein Paar Takte einigermaassen gelungen wären. Man sagt zwar: Interdum dormitat bonus Homerus; allein zum Teufel, Homer soll nicht schlafen! Das ist wieder ein miserabler Entschuldigungsgrund. — Nun, das war der erste Akt. Wollt Ihr noch mehr hören, meine Herren? — Man wird uns im Saal vermissen. Ich will aber nur fortfahren; denn indem ich hier weiter blättere, finde ich, dass ich gleich anfangs viel loben muss. Das Allegro assai: „Eh via buffone" (Gieb dich zufrieden, Affengesicht) ist vortrefflich, wenn gleich nur dauernd; — ewig aber das darauf folgende Terzett: „Ah taci ingiusto core" (O Herz hör' auf zu schlagen!) So lange Menschen diesen Erdball bewohnen, so lange das Himmelsgeschenk der Musik ihr Dasein verschönen wird, so lange werden diese Töne währen. Das Ständchen Don Juans: „Erscheine holdes Mädchen," halte ich für dauernd. — Allein nun hören Sie wieder! — Zu welcher Erwartung berechtigen die ersten 6 Takte dieser Arie Don Juans: „Metà di voi, qua vadano" (Geh keck auf jene Seite!) Wie werden sie erfüllt; denn nun folgen ziemlich 30 Takte, welche ganz ordinair sind." —

„O sicuro," äusserte hier Marinari, „diese Arie sei ganz ordinair."

„Aber mein Gott, so lesen Sie doch nur die Worte!" sagte Toutmême verdriesslich. „Ist es nicht bewunderungswürdig, dass er sie so komponirt hat?"

Ganz kalt antwortete Treuhold, ohne von den Noten aufzusehen: „Nein, es ist bewunderungs-

würdig, dass er sie überhaupt komponirt hat. Die Schuld bleibt hier immer nur Mozarts. Doch er versöhnt wieder. Denn ewig ist die nun folgende Arie Zerlinens: „Vedrai, carino, se sei buonino" (Wenn Du fein fromm bist, so sollst Du sehen.) Welche liebenswürdige Unschuld wird durch diese Töne bezeichnet! — Das Sextett: „Sola, sola," (Hier in dieser Finsterniss soll ich meines Gatten harren) halte ich nur für dauernd. Wir haben keine Zeit es durchzunehmen. Aber darin kämpft einmal Wahrheit und Lüge, Erguss des Genies mit den Fesseln der Mode aus Mozarts Zeit! — Die Arie Leporello's: „Ah pietà" (Mitleid, Mitleid, schöne Damen!) ist wahrhaft komisch und ewig. Auch Ottavio's Arie: „Il mio tesoro in tanto" (Indess eilt zur Geliebten) ist ewig. In dem Duett: „O Bild von Marmorstein" kämpft dagegen wieder ein ausserordentliches Genie mit der Trivialität. Es ist Staunenswürdiges darin; aber auch des Schlechten Manches. Staunenswürdig sind wirklich alle diejenigen Stellen, in denen Leporello seine Furcht vor dem Geisterbilde zu erkennen giebt, so wie das einfache Ja des Geistes; schlecht sind der 1ste—6te, der 28ste—43ste und der 99ste Takt bis zum Ende. Ewig würd' ich das Rondo: „Non mi dir', bel idol mio" (Zweifle nicht, Du mein Getreuer) nennen, wenn nicht der Schluss des dazu gehörigen Allegretto's, und zwar die letzten 7 Takte, trivial und veraltet wären. Diese wenigen Takte vernichten das Ganze. — Das Finale hat seine Schwäche wieder in den Tanzstellen. Das Allegretto: „Bravi, cosi rara" (Bravo, brav ihr Herren) ist kaum anzuhören, und das „Frai due" (Ja, gern schmaust' ich hier mit Ihnen) ist ein Allegretto, wie man es in Pleyelschen Anfangssonaten findet. Wie konnte Mozart so Etwas schreiben?" — —

(Schluss folgt.)

Berichte.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

(Eingesandt.)

Als nach Beendigung des traurigen Interregni, welches für die Leipziger Bühne nach Ablauf der jetzt hier anwesend und eben im Begriff ist nach 10jährigen, so vielfach besprochenen (um nicht zu sagen beschrieenen, und doch vielleicht noch nirgends im Zusammenhange richtig gewürdigten) küstner'schen Impresa, der Rath dieser Stadt, mit der K. S. Theaterdirektion ein neues Abkommen, die städtische Bühne betreffend, einleitete, kam ihm die gedachte Direktion mit dem erfreulichen Anerbieten entgegen, das Personale ihrer italienischen Oper alljährlich zu 12 Gastvorstellungen nach Leipzig zu senden. Dieses bestens acceptirte Versprechen ist jetzt zum ersten Male erfüllt worden, und die italienische Operngesellschaft — die erste seit Guardasoni's letzter Anwesenheit in Leipzig im Jahr 1794 — ist am 11. Mai mit grossem Beifall aufgetreten, welcher seitdem bei jeder neuen Produktion gestiegen ist. — Sie haben mir die Erlaubniss ertheilt, Ihnen über diese Episode in den Annalen der musikalischen Kunst für Leipzig einen kurzen Bericht mitzutheilen. Ich eröffne denselben, zu besserer Verständigung, mit einer kleinen Karakteristik der gegenwärtig bei dieser Gesellschaft angestellten Künstler, und bitte um die Vergünstigung, die bei jeder einzelnen der gegebenen Opern kurze Bemerkungen über Gedicht, Musik und Ausführung derselben anschliessen zu dürfen.

Zuerst gedenke ich, wie billig, des musikalischen Anführers und Leiters der Gesellschaft, des verdienstvollen Kapellmeisters, Ritter Morlacchi. Da ein Zufall mir gerade jetzt einen ältern Jahrgang der Leipziger musikal. Ztg. in die Hände führt, in welchem eine Korrespondenz-Nachricht aus Rom dazu bestimmt ist, den damals 25jährigen Mann in die musikalische Welt Deutschlands einzuführen, so erlaube ich mir, diesen Brief im Auszuge zu wiederholen.

Rom, Ende Februar 1816.

Sie haben in Ihren Blättern erklärt, dass es Ihnen Freude mache, jungen, ausgezeichneten Talenten den Eintritt in die Welt zu erleichtern. Dieses Blatt ist bestimmt, Ihnen ein solches Talent zu empfehlen, welches, jetzt in seinem Vaterlande herrlich aufblühend, in Deutschland seine vollendete Ausbildung suchen wird. Ich spreche von Herrn Franz Morlacchi, einem jungen Komponisten, der aus Perugia gebürtig,

jetzt hier anwesend und eben im Begriff ist nach Dresden abzureisen. Ich kenne ihn persönlich uud zwar nicht blos obenhin; ich will von ihm als Menschen nur sagen, dass er ein junger Mann von Geist und äusserst bescheiden ist, dass er ganz in seiner Kunst lebt, in derselben unermüdlich arbeitet und durch sie sich glücklich fühlt. Er hat für seine Jahre schon sehr viel geschrieben — natürlich aber sind diese Werke in Deutschland nicht bekannt. Eine hier in Rom komponirte Opera buffa (la principessa per ripiego) dasselbe Sujet, welches Paer unter dem Titel: „Je principe di Taranto" bearbeitet hat, hat, trotz der mittelmässigen und zum Theil sogar schlechten Sänger gefallen, Kennern sowohl, als der Menge. Diesen Karneval nun schrieb er für das Teatro Argentina die Opera Seria: „le Danaidi." Die Hauptpartien für die Haeser und Zacchinardi. Die Oper ist mit einem fast beispiellosen Enthusiasmus aufgenommen worden. So viel auch die Ausführung mag beigetragen haben, so gebührt doch dem Werke selbst sein volles Recht. Der Hauptkarakter der Musik ist — und muss in Italien sein — ausdrucksvolle, angenehme, leichte Melodie; aber der Tondichter bringt auch Leben und Mannigfaltigkeit in die Harmonie und Begleitung. Zuweilen wird auch er, nach der Weise der Zeit, ein wenig bizarr; aber man sieht leicht, dass wo er extravagirt, dies nichts Erqualtes, sodern das Aufbrausen eines feurigen Geistes, und daher auch immer von Effekt ist. Die Flecken, welche eine scharfe Kritik allerdings im Einzelnen nachzuweisen vermöchte, deuten nicht auf Unkenntniss oder Schwäche, sondern eher auf allzugrosse Fruchtbarkeit und noch nicht genug beherrschte Lebhaftigkeit. Möge er überall die verdiente günstige Aufnahme finden!" —

Was nun M. in seiner 20jährigen Dienstzeit zu Dresden als Komponist geleistet hat, darüber ausführlicher zu sprechen wird sich Gelegenheit finden, wenn seine letzte grössere Schöpfung, die Oper „Colombo," wie zu erwarten steht, in Leipzig auf die Bühne gebracht wird. Als Chef der Oper ist ihm der dresdner Hof und das dortige Publikum (insofern sich nämlich dieses für die italienische Oper interessirt) dafür Dank schuldig, dass er es nie an Sorge hat fehlen lassen, das Personale derselben durch Engagement guter Subjekte in dem den beschränkten Verhältnissen nach möglichstbestem Stande zu erhalten. Ich nenne hier, als durch ihn, entweder nach persönlicher Bekanntschaft auf seinen mehrmaligen Reisen nach Italien oder auf Empfehlung ihm bekannter, gediegener Männer, für Dresden gewonnen: Benincasa, den leider zu früh verblühten trefflichen Tenor: Canti, Zezi, Rubini, Buonfigli und vor allen die Pallazzesi. Auch für die Rekrutirung und Kompletirung seines Orchesters hat er stets mit Eifer und Umsicht gesorgt. Dem lästigsten Theile seiner Dienstobliegenheiten, dem Einstudiren neuer Opern, deren in Dresden in der Regel jeden Winter 4 gegeben werden, steht er mit Anstrengung aller Kräfte und der rühmlichsten Genauigkeit vor. Wer diese Geduldproben durch Autopsie kennt, weiss dies Verdienst zu würdigen, welches bei einer nicht festen Gesundheit doppelten Dank von denen verdient, welche durch das ausgefeilte und sorgsame Vorbereiten der öffentlichen Produktion ihren Kunstgenuss auf das beste gepflegt wissen. —

Dass der, als Kenner der Theorie und Praxis im Bühnenleben längst bekannte und geschätzte Hofrath Winkler, als Intendanz-Mitglied mit der Aufsicht auf das Scenische in den Vorstellungen der italienischen Opern besonders beauftragt ist, wird Ihnen bekannt sein. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 5. Juni — № 23. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Fortsetzung.)

Am folgenden Morgen war die ganze Stadt in Aufruhr und Bewegung. Ein Billet, das man am Abend vorher noch verschenken gewollt, entschied heut über Glück oder Unglück. Sogar der Spekulationsgeist hatte, wie gewöhnlich bei dem allgemeinen Interesse seinen Vortheil gesucht. Juden rannten durch die Strassen und schrien. Noch einen Platz zu „Turandot," der chinesischen Oper, heut Abend. Man drängte sich um sie her. Einer überbot den Andern. Es fand eine förmliche Auktion an den Strassen-Ecken, auf dem Markt statt, nur dass die Gassenjungen immer mitboten. Manche Dame hätte Herz und Hand um ein Komödienbillet gegeben. Man wusste mit all denen nichts anzufangen, die keines hatten. Wie sollte sich wohl eine glückliche Dame heut mit einer unglücklichen unterhalten. Sie konnte nicht fragen, „wie werden Sie sich anziehen? Ich trage das und das Kleid mit dem und dem Besatz u. s. w., oder sind Sie schon engagirt hinzufahren? mit wem? wie viel Personen sind Sie? ich fahre mit dem und dem, wir sind gerade vier in einem Wagen, und so ist er voll."

Um 11 Uhr endlich erreichte der Aufruhr seinen Gipfel. Der Polizeibürgermeister Wegener sandte Einladungskarten umher zum Ball en masque nach dem Schauspiel. Der Graf und das Schauspielpersonal in ihren Kostümen würden sich bei ihm einfinden. Nun gab es kein höheres Interesse für die Menschheit, als das Theater. Die entferntesten Bekannten liessen sich beim Bürgermeister melden. Es war wider die Etiquette, aber bei so ausserordentlichen Gelegenheiten hielt man alles für erlaubt. Es war ein freundlicher Wintertag und besonders gegen Mittag sehr gelinde. Alle Modehandlungen hatten ihre Läden mit Masken-Anzügen ausgestellt. Herren in Pelzen, Damen in Enveloppen eilten durch alle Strassen, von Laden zu Laden. Die Stadt gewann das Ansehn als ob Markt oder Messzeit darin wäre. Vor der Wohnung des Bürgermeisters wie vor dem Theater stand die gaffende Menge, und ein lautes „Ach!" erscholl so oft etwas hineingetragen wurde. Um 2 Uhr trat endlich Ruhe ein, man ging zu Tisch und zur Sieste, um sich auf die wichtigen Werke der doppelten Toilette und des doppelten Festes gehörig vorzubereiten.

Der Graf hatte mir einen Platz in der Mittelloge des ersten Ranges angewiesen, damit ich die Dekorationen gehörig überschauen könne, welche, wie er sagte, vielleicht das beste am ganzen Stücke wären. Das Haus gewährte in der That einen überraschenden Anblick. Es war eigen zur Eröffnung ausgeschmückt worden. Festons von Gaze mit silbernen breiten Tressen und Frangen liefen um alle Range, verschlungen mit Blumengewinden. Die Säulen waren mit dicken Blätterkränzen umwunden, überall waren Lampen angebracht. In den ersten Reihen gewahrte man die geschmünkten Damen voll Spitzen, Blonden, Stickereien, Diamanten, Gold und Edelsteinen, dahinter die Herren in feierlichem Schwarz. Ueberall herrschte geschäftige Konversation. Jeder wünschte allgemeines Augenmerk zu werden. Nur ein Mann stand mit ernsten Mienen, hellblauem Pelze und buntem Halstuche da. Es schien als könne er nichts begreifen von allem, was er sah. — Es war der Konzertmeister Hillert.

Schon die Ouvertüre erregte lautes Beifallklatschen und ebenso die erste Dekoration. Der

Vordergrund, wie Edmund ihn beschrieben, im Hintergrunde Peking mit dem Porzellan-Thurm, nach einer bekannten Zeichnung. Jedes Musikstück wurde beklatscht. „Tod oder Turandot" Da Capo begehrt. Die jungen Künstler mussten viel schon gesehen haben. Kalaf gestikulirte mit einem Feuer und einer Sicherheit zum Erstaunen. Der Marsch der Verschnittenen und das chinesische Marschiren mit kurzen Schritten verfehlten ihre Wirkung nicht. Unter lautem Beifall sank der Vorhang, der Graf hatte gesiegt.

Edmund hatte den Grafen ganz missverstanden. Da er von Reminiscenzen sprach. Der Chor der Verschnittenen, der die Polster bereitet mit der Soloparthie des Anführers (Othello's A-dur Arie) sollte nur die Tendenz der neuern Opernmusik verhöhnen. Die kastratenartige Falsettparthie, die Triller und Rouladen, hier in China war es an seinem Platze. Die leise Beimischung eines komischen Elementes, ein Druck, ein Ton erklärten alles. Der nun folgende chinesische Marsch mit der Kindermusik parodirte den Elephantenaufzug der Olympia, das Hofceremoniel: die erste Scene des Fernando Kortez Unglaublich komisch war es, wenn mit dem mächtigen Paukenschlag ein ganzer Haufe Chinesen sich glatt zu Boden warf, vorüberzog und ein andrer unter eben dem Knall dasselbe Manöver machte. Alles war auf Effekt berechnet, und die grösste Ueberladung durch einen bewunderungswürdigen Geschmach gemildert. — Als Turandot ihren Schleier abriss, Kalaf von der Macht der Schönheit und Liebe überwältigt, chinesisch vor ihr hinsank, entstand ein Bild, wie sich nicht leicht etwas phantastischeres denken lässt. — Aber welch eine Figur auch diese Turandot. So majestätisch musste die Orientalin, den Orientalen zur Verzweiflung bringen. Ein Inbegriff von Jugend und Fülle, gekleidet in Scharlach-Taffet, brennend von dunkelrothen Flittern. Sie überschrie alle Farben wie Trompetenton. Ihr Haar war glatt aus Stirn und Nacken gestrichen und auf den Schädel hoch aufgeflochten. Ein hoher japanischer Blumenschmuck von schillernden Steinen gaben der Erscheinung einen wundersamen Reiz, und ihre Stimme, welche Gewalt, welche jungfräuliche Frische mit dem Burlesken hatte der Akt begonnen; zuerst wirkten Dekorationen und Aufzüge, dann trat Musik hinzu, und wo diese sich erschöpft, mussten Leidenschaften und Darstellungseifer aushelfen. Als Turandot verzweiflend aus dem Divan eilte übertäubte donnernder Beifall die Musik. Kalaf und Turandot mussten vor den Vorhang erscheinen.

Der einmal entfesselte Enthusiasmus schwieg nun nicht wieder. Der dritte und vierte Akt wurde beständig mit Da Capo's unterbrochen. Kalaf und Turandot mussten mitten aus der Handlung auf's Proscenium vortreten, um ihren Beifall in Empfang zu nehmen. Aber beide übertrafen auch alles, was ich irgend erwarren konnte. Der Graf hatte mir gestanden, dass er vom 3ten und 4ten Akte nichts hoffe, es gehe über die Kräfte seiner jungen Darsteller, was er darin verlange. — Ich aber bildete mir ein, einen solchen jugendlichen naiven Schmerz und Wahnsinn niemals noch auf Bühnen gesehen zu haben. — Ich erblasste, da Kalaf wahnsinnig in den Divan stürzt, die Kleider zerreissend, indem er sich die Brust entblösst, die Wachen auffodert, ihre Spiesse in sein Herz zu bohren. Wie er Schwert und Dolch aus der Scheide fort hoch in die Suffiten schleuderte und mit orientalischer Leidenschaft alle Verderbensmächte über sich hinauf beschwört, sein Leben und seine Geburt auf's Grässlichste verflucht. Eher so sein stummes Spiel, sein starres Staunen, da Turandot ihm ihre Liebe erklärt — bewunderte er etwa selbst die Turandot, wie sie sich flehend vor ihm zerknirschte, in Thränen lachte, in Tönen weinte! Manche Worte sprach sie nur, dann rollte wieder Musik von brillanter Höhe zur mächtigsten Tiefe. Sie erschöpfte das Gefühl. Da trat der Schreck ein die Selbstmörderin Adelma liegt zwischen den liebenden mit dem Paukenschlag aus der Vastalin. Der gespannte Zuschauer war keiner weitern Erregung fähig, der Schreck dünkte ihm Labsal; gewaltsam nur konnte er wieder beruhigt werden.

Hier auch ward mir die Adelma klar. Die Darstellerin war leider der Absicht des Grafen nicht gewachsen. Sie beginnt den 3ten Akt mit einem Recitativ. Ihr Bruder ist als ein Opfer der Turandot gefallen. Ihr Vater, der sich aus

Rache gegen China waffnete erschlagen, und sie gefangen worden. Sie schwört in einer Arie, Turandot, von der sie weiss, dass sie Kalaf liebt, durch ihren Kaltsinn zu verderben, sobald diese ermattet, fragt sie, ob sie Kalaf mehr liebe, als ihren Ruhm und Stolz. Im Duett mit Kalaf muss sie zeigen wie unglücklich dieser ohne Hoffnung wäre. Und wie sie stirbt, gesteht Turandot in ihrer Zerknirschung ein, selbst Adelmas Keuschheit war nur Liebe zum Kalaf. Leicht kann eine Adelma die Turandot ausstechen, aber diese Turandor, war ein Wunder der Jugend und Musik, eine Thräne, die Liebe selbst war sie, wenn diese ganz Schmerz ist.

Als das Laternenfest schon den Schluss andeutete und eine Seiltänzergruppe, die der geschickte Graf in aller Eil' am halben Tage noch für seine Vorstellung engagirt in den kühnsten Sprüngen das Schlussballet gab, weinte und schluchzte noch Alles in den Logen rings herum. Ich selber sah mit Thränen in den Augen den närrischen Luftspringern zu. Der Vorhang fiel, das ganze Personal ward gerufen und das Stück für den folgenden Tag wieder begehrt.

Das ganze zahlreiche Personal erschien in einer Gruppe. Der Graf zwischen Kalaf und Turandot. Da der tolle Lärm schwieg, sprach er:

Verehrungswürdigste! Ihre Güte ist uns um so schätzbarer, weil wir nur Anfänger sämmtlich in der Kunst sind. Nichts haben wir ihrer würdig, als den guten Willen, den glühenden Eifer sie zu verdienen. Erhalten Sie uns dies Wohlwollen, es wird das schätzbarste Kleinod sein, indem wir die Künstlerbahn hinanstreben.

(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

Potpourri sur des Thêmes de Winter pour la Clarinette avec Accompagnement de l'Orchestre ou de Pianoforte par Louis Spohr. Oev. 80. Berlin chez Schlesinger.

Die glückliche Wahl zweier Thema's aus dem „Opferfeste," übertragen auf ein Instrument, welches der menschlichen Stimme so nahe steht, lässt schon unter Spohrs Bearbeitung etwas Vorzügliches erwarten. In der That giebt es wenig Musikstücke für Klarinette, die eine grössere Wirkung auf den Zuhörer machen. Ein schöner Gesang, Passagen, die dem Instrumente angemessen sind, lassen dieses nicht ganz leichte Werk mit Liebe und Ausdauer studiren. Der Klavierauszug ist ebenfalls sehr zu empfehlen, da sich diese Piece mit dem Pianoforte allein in einem geselligen Zirkel gut ausnehmen wird.

Fantaisie et Variations sur une Thême de Danzi pour la Clarinette, 2 Violons, Alto et Violoncello ou Clarinette et Pianoforte par Louis Spohr. Oeuv. 81. Berlin chez M. Schlesinger.

Diese Fantasie (B-moll) beginnt mit einem grossartigen Allegro molto, worin die Klarinette eine dem Rollen des Donners ähnliche Figur imposant durchführt. In dem darauf folgenden Gesang ist diese Figur im Violoncello weiter durchgeführt und leitet zum Hauptthema (B-dur) ein. Dieses musikalische Tongemälde, welches schön und erhaben komponirt ist, wird, sorgfältig studirt, auf die fernere Ausbildung der Klaritte seinen guten Zweck nicht verfehlen.

Tausch.

Berichte.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

(Eingesandt.)

(Fortsetzung.)

Signora Pallazzesi — aus Pesaro, wie Rossini, gebürtig, hat ihre Kunst-Karriere im Herbst 1824 in Dresden begonnen, für welche Stelle sie durch ihren Gesanglehrer, den Maestro Scolart in Pesaro empfohlen wurde. Die herrliche Naturgabe einer vollen Mezzo-Sopranstimme, welche sich mit Leichtigkeit zu dem für die heutige italienische Opernmusik nun einmal unumgänglich nothwendigen Passagen-Werk hergiebt, machte sich gleichsam von selbst, und noch ehe die künstlerische Zeitigung derselben eigentlich begonnen hatte, sofort bei ihrem Debut als Zelmira geltend; und hat das treffliche Mädchen zum Liebling des dresdner Publikums gemacht. Ihre musikalische Bildung zu fördern,

hat die P. im vorigen Jahre eine Reise in die Heimath gemacht, daselbst in Mailand für sich und durch Anhören der in der Stagione della Prima vera 1829 dort Anwesenden trefflichen Künstler (Rubini, Tamburini, Lorenzani, Tosi) studirt, dann sich in Lugo und Genua mit Glück selbst versucht. — Wenn es ihr nun auch an einer festen und sichern musikalischen Bildung zur Zeit noch fehlen mag, so hat dies bei ihrem Verhältniss als italienische Sängerin, welcher jede Partie von dem Vorgesetzten des Instituts, dem sie angehört, sehr sorgfältig und durch unzählige Proben einstudirt wird, minder zu bedeuten; denn das Publikum sieht, wie bei einem schönen Blumenflor, nur das fleissig gepflegte Produkt, und nicht den Schweiss des Gärtners.

Signora Schiasetti ist die Tochter eines in Diensten des Napoleonischen Königreiches Italien nicht ohne Kriegsruhm gestandenen, und in der Blüte seiner Jahre im spanischen Kriege in Catalonien — gefallenen Generals. Den Vortheil der in diesen Verhältnissen gewonnenen allgemeinen Bildung hat sie in die theatralische Laufbahn begleitet, welche sie im Jahre 1818 bei der damaligen italienischen Hof-Bühne zu München mit Glück begonnen, nach Auflösung dieses Instituts bei der italienischen Oper in Paris, und seit dem Herbste 1826 bei der ital. Oper in Dresden rühmlichst fortgesetzt hat. Ihre Stimme ist nicht ein eigentlicher Alt — wie die Borgondio, Pisaroni, Mariani (für die beiden letzten sind die bedeutenden Alt-Partien in Rossini's Partituren geschrieben, und namentlich der Arsace für die Mariani), sondern ein Mezzo-Soprano von nicht sehr bedeutendem Umfange und noch mehr nach oben als nach unten; auch durch natürliche Frische des Timbre und eigenthümliche Kraft bei weitem minder ausgezeichnet, als die der Pallazesi. Dagegen steht sie in künstlerischer Ausbildung des Vortrages, in eigner freier Behandlung, und in musikalischer Festigkeit über jener, so dass man das Verhältniss beider als Gesangkünstlerinnen mit dem Worte bezeichnen könnte, dass die Schiasetti eine eigne freie Einsicht in das Wesen des Gesanges, die P. aber nur eine — oft durch fremden Standpunkt bestimmte — Ansicht von diesem Wesen besitze.

Die beiden Tenoristen der Gesellschaft, welche in Leipzig auftreten sollen — Herr Buonfigli ist in Dresden für den Dienst in der katholischen Kirche zurückgeblieben, sind Herr Rubini und Herr Pesadori. Der erstere, ein Bruder des jetzt allgemein für den ersten Tenor Italiens gehaltenen Rubini aus dem tenorreichen Bergamo — hat in seiner mehrjährigen Anstellung in München (1818—26) den Ruhm eines höchstgebildeten Sängers bewährt, den er früher in Italien (besonders in Mailand und Genua) sich erworben. Er beherrscht eine an sich nicht starke und metallreiche Stimme mit ausnehmender Sicherheit, trägt mit vielem Schmelz und schöner Verbindung der Töne, mit Ausdruck und Grazie vor. Seine netten Fiorituren gleichen sauber ausgeführten Miniatur-Bildern und in der Zartheit seiner Verzierung ist er ein Sontag. Kräftiger und körniger ist die jugendlich frische Stimme seines Nebenmannes, gleichfalls mit leicht ansprechender und gefälliger Agilita, aber hier fehlt es an der Feinheit des Geschmacks und dem sinnigen Ausdruck.

Der Basso serio Zezi (aus Mayland gebürtig und dort als Extraneer des Konservatorii unterrichtet) hat seine theatralische Laufbahn (durch Morlacchi wurde er im Frühjahr 1822 für die dresdner Bühne gewonnen) mit Ruhm betreten und auf derselben bedeutende Fortschritte gemacht. Seine durchaus einen edeln Karakter tragende Stimme ist zwar nicht durch eine besondre Tiefe ausgezeichnet, aber sie beherrscht durch ihren reinen kräftigen Ton, welcher nie, wie bei so vielen Bassisten durch Forciren hohl oder rauh wird, Chor und Orchester mit durchdringender Kraft. Für Ausbildung derselben zu gewandter Fertigkeit ist der lobenswertheste Fleiss sichtbar vorhanden. Ausserdem eignet eine sehr sehr schöne Körper- und Gesichtsbildung den trefflichen Sänger vorzüglich zu einem theatralischen Darsteller. — Nicht ganz so schön, aber dafür biegsamer ist das Organ des zweiten Bassisten der Gesellschaft des Signor Vestri, eines jungen, erst seit Kurzem aufgetretenen, Florentiners.

Der Buffo Benincasa ist schon lange — da er ziemlich 20 Jahre in Dresden fixirt ist — als ein Darsteller von viel natürlichem Humor rühmlichst bekannt, welchem als Sänger eine volle leicht ansprechende und sehr bewegliche Stimme trefflich zu Statten kommt.

Die in früherer Zeit als Prima Donna der Guardasoni'schen Gesellschaft in den letzten Jahren des Bestehens derselben zu Prag (dort schrieb Paer für sie die Partie der Sophia im „Sargino") und die von 1808 an in Dresden als höchst gebildete Sängerin und besonders als Darstellerin im Gebiete zarter Empfindung (Vestalin, Emmeline, Camilla) und der Schalkhaftigkeit (Rosina im „Barbiere di Seviglia," Rosa in: „le cantatrici vilane" u. s. w.) mit vollem Recht gefeierte Caravoglia Sandrini begleitet jetzt die Gesellschaft, um mit ihrem noch immer frischen mimischen Talente am nöthigen Orte auszuhelfen.

Zwei Anfängerinnen, Dlle. Schebert aus dem Singe-Chor der dresdner Oper ihrer frischen und ausgiebigen Stimme halber zu Solo-Partien in der Oper herangebildet und Dem. Emmering (früher in Wien) sind als seconde Donne im Sinne der italienischen Oper zu betrachten. —

Die erste Opernvorstellung war am 11ten Mai und wiederholt am 15ten.

Semiramide, von Rossini.

Als Voltaire im Jahre 1748 seine Tragödie „Semiramis" auf die Bühne brachte, und in derselben mit gereifter Kunst seine eigne frühere Behandlung des nämlichen Gegenstandes (unter dem Titel „Eriphile" 1732 gegeben) überbot — die in ihrer Art herrlichen Werke: „Mahomet" und „Mérope" liegen dazwischen — da konnte er, welcher seinem grossen Freunde auf Preussens Throne es so sehr verdachte, als dieser die Mérope als italienische Oper auf seine Bühne bringen wollte, wol kaum erwarten, dass nach 70 Jahren ein beliebter italienischer Tondichter die zu einem Operntexte verarbeitete Imitation seines Werkes mit dem Zauber seiner Kunst in ein andres artistisches Gebiet versetzen, und dass dieses neue, seinem Urbilde eingepfropfte Opus Europa durchwandern würde. Und in der That muss man darin seinem scharfen Urtheile Recht geben, dass sich dieser heroische Stoff zu einem musikalisch-dramatischen Werke nicht vorzüglich eignet. Nicht als ob die durch die Erscheinung von des ermordeten Königs Geist auf's Höchste getriebene Spannung, die bange Ahnung, die seine räthselhaften Worte wecken, die Selbsterkennung des Arsace, die tragische Agnition der Mutter und des Sohnes, und die erschütternde Katastrophe solche Situationen wären, welche von einem geistreichen Tondichter nicht zu sehr wirkungsvollen Sätzen benutzt werden könnten; aber es wird sich leicht ergeben, dass es diesen Situationen, ob sie sich immer auf der höchsten Höhe der Empfindung bewegen, und allen die Bangigkeit der Spannung gemein ist, an der Mannigfaltigkeit fehlt, welche die nothwendige Bedingung ist, die ein Operngedicht erfüllen muss, wenn es, wie der, in Mozarts Behandlung wenigstens klassisch gewordene Don Juan, das Gemüth des Zuhörers in stets thätiger Bewegung erhalten soll. Die Scenen, welche Rossi (der Verfertiger des Textes) zwischen die Introduktion, in der das Unglück als von fern drohend sich ankündigt und das Finale des 1sten Aktes in dem es in der Schattenerscheinung des Ninus näher tritt, eingelegt hat, sollen zwar diese Eintönigkeit aufheben oder mildern; aber sie stehen mit der tragischen Empfindung, welche den Grundton abgeben soll — durch Götterhand wird ein Sohn zur späten blutigen Bestrafung der am Vater zur Frevlerin gewordenen Mutter geleitet; also soll die Empfindung eines erhabenen Schreckens, durch Mitleid mit der zu spät Reuigen und dem unwillkührlichen Muttermörder menschlich gemildert, der Hauptgegenstand sein — weder als Neben- noch Gegensatz in einem deutlichen und nothwendigen Zusammenhang.

Hauptsächlich stört mich hierbei, dass der Dichter in den beiden Stücken, der Arie der Königin und dem Duette derselben mit Arsace sich auf die Schilderung einmal einer freudigen Empfindung bei Erwartung des Arsace, und dann einer ungetrübten Hoffnungsfreude eingelassen hat. Beide Motive könnten im organischen Zusammenhange der Oper nur dann Sinn haben, wenn es dem Tondichter mit seinen Mitteln möglich wäre, auszudrücken, dass diese Erwartung und diese

Freude bei dem eben durch das Eintreffen des Arsace später bedingten traurigen Ausgang nur eine täuschende ist. Nun mag es zwar wohl möglich sein, dass in einem kurzen Satze die Rede des Orchesters eine andre Empfindung bezeichne, als die Sprache der dramatischen Person wie z. B. in der „Iphigenie" des Ritter Gluck mit einem kleinen Satze des Orestes zu ergreifender Wirkung der Fall ist, aber ein ganzes ausgeführtes Stück auf eine Schein- oder verstellte Empfindung zu gründen, dieses geht nicht an, und Weber, der es in dem Duette der Euryanthe und Eglantine versucht hat, ist darin nicht glücklich gewesen. Eher geht dies in dem humoristischen Gebiete der Opera buffa an, und ich erinnere mich einer Cimarosa'schen Buffo-Arie, in welcher der Sänger bramarbasirt, während die Orchesterbegleitung seine innere Feigheit sehr launig zu verstehen giebt.

Aus einer weit reichern Quelle hätte übrigens Rossi schöpfen können, wenn er statt Voltaire's Tragödie das herrliche Werk Calderon's „la hija del aire" zum Modell hätte nehmen wollen. Auch erinnere ich mich in einem ältern Jahrgange der leipziger musikalischen Zeitung die Notiz gelesen zu haben, dass Simon Mayer ein Textbuch betitelt: „la figlia dell' aria" für das grosse S. Carlo-Theater in Neapel musikal. zu bearbeiten den Auftrag ghabt habe. Ob dies ausgeführt worden, ist mir unbekannt. —

Die Musik im Allgemeinen betreffend, so gehört Semiramide zwar gewiss zu den bedeutendsten Schöpfungen des genialen Mannes, aber sie ist auf der einen Seite nicht ganz so reich an eigenthümlich-frischen Melodien, wie andre frühere Werke desselben, auf der andern aber, obwohl reich an einzelnen tief aufgefasstem tragischen Momenten, nicht so aus einem Gusse wie z. B. der 3te Akt des „Othello" oder die imposante Introduktion des „Mosè," jedenfalls aber durch ihre ausgesponnene Länge und durch die oft zwecklosen Reprisen desselben Gedankens ermüdend. Jene oben bezeichneten Momente sind besonders: der mehrstimmige Gesang in der Mitte des ersten Finals (Andantino A-dur) vor dem Erscheinen des Geistes, die Arie des Arsace: (In si barbara sciaguna) bei welchem es mir nur immer unbegreiflich ist, wie Rossini den schönen Eindruck der passenden Tonart und der einfachen, aber eindringlichen und bezeichnenden Melodie durch die trivial-koquetten Zwischenspiele in der Orchesterbegleitung selbst wieder muthwillig zerstört; ferner der erste Satz des Duettes zwischen Mutter und Sohn (denn der 2te kabaillettenartige ist offenbar zu leicht), dann die kurze Preghiera der Königin (an die der Desdemona fast zu sehr erinnernd, also nicht neu), und endlich das Terzettino: „L'usato ardir u. s. w.", bei dessen Erfindung aber Rossini unsern Mozart, und zwar in einer von dessen heitersten Produktionen (Cosi fan tutte) belauscht hat.

Dass nach dem, die Verzweiflung des unfreiwilligen Muttermörders lebhaft ausdrückenden Rezitative Rossini die Oper mit einem heitern Chore des Volkes, welches den neuen Herrscher (in D-dur) begrüsst, zu Ende führt, halte ich für einen schönen Zug des Genius. Denn dem gleichfalls geistreichen Schlusse des Othello fehlt es, dünkt mir, an einer so gelungenen musikalischen Auflösung. —

Dass die sehr sehr lange Introduktion, welche sich noch dazu einer ermüdenden gedankenleeren Ouvertüre anschliesst, alle Mittel vorschnell in's Treffen führt, und dass Rossini mit der Stretta des Finale's es sich ungebührlich leicht gemacht hat, indem diese fast die nämliche mit der ist, welche den ersten Akt der Zelmira schliesst, kann Niemanden entgehen. Dagegen wird aber auch kein Freund des Gesanges die Mittelsätze der beiden Duette des Arsace und Assur im ersten, und des Assur und der Semiramis im 2ten Akte übersehen; der Mittelsatz im grossen Duette der Semiramis und des Arsace scheint mir bei weitem minder ausgezeichnet. —

Die Ausführung betreffend, so verdient die Anstrengung der Hauptsänger — welche indess bei der ersten Produktion wie begreiflich, etwas befangen waren — grosses Lob. Nur fehlt es der Pallazesi an aller Anlage zur tragischen Schauspielerin, welche doch hier unerlässlich ist, und durch welche die Pasta in dieser Rolle Herrliches wirken mag. Als Sängerin tritt sie mit Kraft und Anmuth auf; dass sie in der 2ten

Vorstellung aus Versehen eine ohnedem ziemlich farblose Kadenz am unpassenden Orte wiederholte, mag nicht scharf gerügt werden. Die Schiassetti vermag bei der tiefen Lage des für einen decidirten Alt berechneten Partes, den sie zu singen hat, nicht die Intention des Tondichters ganz zu erreichen; es ist störend, wenn jede Fermate und Appaggiatur monoton zu einem Aufsteigen nach der Höhe benutzt wird. Im Spiel ist allerdings tragische Intention wahrzunehmen, aber die Repräsentation hat nichts Edel-Kräftiges und ermangelt durchaus des Heldenmässigen. —

Am befriedigendsten wirkt daher im Ganzen die Leistung des jungen Vestri als Assur, denn er singt die schwere und oft vom Komponisten fast verschnörkelte Singstimme mit grosser Genauigkeit, und wirkt als Darsteller kräftig mit.

Chor und Orchester lösten ihre Aufgaben mit Anstrengung und glückgekröntem Eifer. —

Ueber die Konzerte in Leipzig seit Neujahr.

So klein auch unser liebes Leipzig seinem Umfange nach immer ist, so liebt es doch die Künste so innig und zeigt in's besondre stets so viel Enthusiasmus für die Tonkunst, dass schon aus diesem Grunde diese Stadt, wenn wir sie auch nicht als berühmte Handels- und Universitäts-Stadt betrachten, seit hundert und mehr Jahren einen höchst ehrenvollen Namen unter den kunstsinnigen Städten Deutschlands behauptet. Sicher ist aber diese Liebe zu den schönsten der Künste nicht allein dem Wohlstande der Einwohner beizumessen, sondern wie wir glauben, einem innern Gefühlsdrang und ganz besonders den ehrenwerthen Männern, welche den Magistrat bilden und bildeten. Denn sollte nicht schon vollkommen unsre Behauptung bekräftigen, wenn man nur die Reihe unsrer Kantoren an der hiesigen Thomasschule überblickt; wenn man unter so vielen der ersten Meister ihrer Zeit, z. B. einen Sethus Calvisius, Herrmann Schein, Johann Kuhnau u. a. m. auch einen unsterblichen Johann Sebastian Bach findet, der über fünf und zwanzig Jahre in Leipzig's Mauern heimisch war und als Mann seine grössten, schönsten Werke für alle Zeiten hinstellte? Durch solche Männer wurde stets die Liebe zur Tonkunst in Leipzig zwar nicht geweckt, denn das war sie schon um solche Männer aufzusuchen und an sich zu ziehen, aber befördert und geläutert, und dies geschah mit kleinen, kaum bemerklichen Unterbrechungen bis auf die neueste Zeit, zur wahren Freude aller derer, welche einen Genuss in der Kunst der Töne suchen.

Dass aber Leipzig's Kunstsinn ausgezeichnet zu nennen ist, finden wir besonders darin, insofern es mit der Zeit Schritt hält, ohne das gute Alte undankbar zu vergessen, und dass es alles Neue einer gewissen Prüfung unterzieht, und nicht darum das Neue liebt, weil es neu, sondern immer auch fragt, ob es gut und werthvoll ist. Diese Ruhe, mit welcher ein Kunstwerk aufgenommen, bleibt aber fern von Kälte, welche allerdings der schrecklichste Feind der Tonkunst ist; sie bewahrt nur den reinen Geschmack, und ob den Leipzig besitze, ist Jedem bekannt, der sich nur einigermaassen mit der neuern Geschichte der Tonkunst vertraut gemacht hat.

Nicht zu oft wird die Tonkunst öffentlich ausgeübt; es vergehen oft einige Wochen, wo, ausser der gewöhnlichen Kirchenmusik, der sogenannten Vesper (des Sonntags und Sonnabends) und einigen Opern kaum ein öffentliches Konzert statt findet; aber dieses hat gewiss für die Tonkunst vielen Vortheil; denn nicht blosser Ohrenkitzel, sondern reiner, wahrer Genuss wird in so einem lang entbehrten Konzert gesucht — und dann auch gefunden.

Seit einigen funfzig Jahren besteht das sogenannte Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses und dieses bot seit seiner Entstehung den mannigfaltigsten Reiz durch die gleichmässige Eintheilung der Vokal- und Instrumental-Kompositionen. Hier zeigt sich unser Orchester unter Anführung des sichern A. Matthäi (der jenes Wort gänzlich zu Schanden macht, als könnte ein guter Konzertspieler nicht auch guter Konzertmeister sein) in seiner grössten Stärke; und in Ausführung der Beethoven'schen Sinfonien steht es schwerlich, wenn auch nicht in der Stärke, doch in der Güte, irgend einem nach. Dieses Feuer, dieser Eifer

kommt aber sicher nur aus dem Innern, und jedes Orchestermitglied, ohne im entferntesten prädominiren zu wollen, reiht sich gern zum Ganzen, ist so völlig belebt von dem vorzutragenden Werke, dass der Totaleindruck fast nie verfehlt wird und nur selten das einzelne Instrument dem strengen Hörer etwas zu wünschen lässt. Auch die Vokal-Kompositionen unter der Direktion des Musikdirektors Polenz bieten schöne Genüsse, und eine Sängerin, die besonders zu diesen Konzerten angestellt wird, einige Dilettanten zur Besetzung der verschiedenen Solostimmen und ein Theil des fest eingeübten Thomanerchors bringen Tonstücke zum Gehör, welche fast gar nicht oder doch selten in der Kirche und dem Theater vernommen werden. Ein Ueberblick von den Konzerten, welche seit Anfang dieses Jahres gegeben wurden, wird hoffentlich das ausgesprochne Wort der Liebe zur Tonkunst in Leipzig zur Genüge beweisen.

In 11 Abonnement-Konzerten hörten wir: Sinfonien von Haydn (D-dur), Mozart (Es-dur, G-moll), Spohr (No. 3), Kalliwoda (No. 2), Beethoven (No. 4, 5, 7), Pastoral-Sinfonie-Musik zu Göthe's Egmont (No. 9) mit Chören.

Ouvertüren von C. M. v. Weber (Jubel-Ouvertüre), Cherubini (Anacreon und der portugiesische Gasthof), Rossini (Tell, zweimal), Marschner (Vampyr), Lobe (Flibustier), J. P. Schmidt (Alfred), Chelard (Macbeth), Beethoven (Fidelio), Kurpinsky (Kalmora). — Sämmtliche Werke wurden zum grössten Theil recht wacker und feurig ausgeführt, und wir bemerken nur noch, dass die Beeth. Sinfonie No. 9. D-moll, ob sie gleich schon einigemal aufgeführt worden ist, wiederum nur sehr wenig Beifall fand. Möchte aber doch ja die löbliche Konzert-Direktion darum noch nicht die Hoffnung auf dieses grosse Werk aufgeben. Es ist nicht möglich und kann nicht verlangt werden, dass ein Publikum diese Sinfonie sich so schnell zu eigen macht. Wenn man den Gang überblickt, den Beethoven von seiner C-dur-Sinf. bis auf die aus A- und F-Dur nahm, dann erstaunt man gewiss nicht über die aus D-moll. Fremd erscheint diese Sinf. für jetzt noch allerdings, allein Beethoven wusste, was er schrieb, und dem eigentlichen Kenner erscheinen die drei ersten Sätze der letzten so klar und einfach, wie die in der ersten Sinfonie. Das Finale ist nur immer der Stein des Anstosses, und hier finden sich Akkordfolgen, Stimmenführungen und dgl. vor, welche man kaum von einem Beethoven erwartete. Ob dieser Theil des Werkes die Liebe aller Beethoven'schen Freunde sich erwirbt — muss die Folge lehren. Die drei ersten Theile haben sie in der Hauptsache schon erlangt und diese dürften nicht verloren gehen.

Konzerte trugen vor: Herr Konzertmeister Matthäi. Seine Kompositionen sind den Violinspielern nicht unbekannt, sein Spiel ist es noch weniger. Er hat sich die französische Schule ganz zu eigen gemacht und ist daher sein Spiel zwar nicht glänzend zu nennen, so ist es doch ungemein lieblich, und auch dieses Konzert, wir glauben No. 3 seiner Konzerte, trug er mit so schönem Tone vor, dass man nur bedauern muss, dass er sich dem Konzertspiel so wenig unterzieht.

Herr Eichler, ein junger Mann von vielem Talent, der das Glück hat, sich Schüler von Spohr zu nennen, spielte seines Lehrers 7tes Konzert, welches wir wegen der Ausdauer, die es erheischt, für eins der schwierigsten halten, die überhaupt geschrieben sind. Er führte aber seine Aufgabe von der ersten bis letzten Note höchst gelungen aus und erfreute sich des lauten Beifalls. Leider können wir ihn nicht mehr den Unsrigen nennen, da er kürzlich Leipzig verliess, um eine Stelle in Magdeburg anzutreten. —

(Schluss folgt.)

Aus Berlin.

Am Dienstag, den 1. d. M. gab Demoiselle Stolberg im Jagorschen Saale ein Konzert, welches sehr besucht war. Die Stimme derselben hat einen bedeutenden Umfang, doch ist sie nicht mehr frisch, und es fehlt ihr auch die künstlerische Ausbildung, die nöthig ist, um als Konzertsängerin zu gefallen.

Herr Meyer-Beer hat den Südstern-Orden erhalten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 12. Juni — № 24. — 1830.

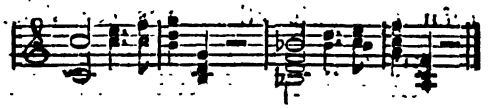
Beurtheilungen.

„Gideon," Oratorium in 2 Abtheilungen von A. Brüggemann, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. Halberstadt bei C. Brüggemann.

So eben wird uns der Klavierauszug dieses Werkes zugesandt, das in wenig Wochen auf dem ersten Thüringischen Musikfest in Erfurt aufgeführt werden soll. Wir beeilen uns, den geehrten Lesern im Voraus von dem nähern Inhalte Nachricht zu geben, und dürfen um so eher uns gestatten zu Gunsten dieser schleunigen Mittheilung eine blosse Anzeige an die Stelle einer gereiften, tiefer eindringenden Kritik zu setzen, als die Richtung und der Styl, wie das Talent und Kunstgeschick des geschätzten Verfassers schon durch neun Oratorien und 87 Werke hinlänglich erkannt und in diesen Blättern durchgesprochen worden ist. Ueberhaupt kann eine genügende Würdigung des Meisters und seiner Werke nicht an einen Klavierauszug, oder auch eine Partitur geknüpft werden. Seine Oratorien haben eine bestimmte Stellung und Wirksamkeit in der musikalischen Welt erlangt. Sie bilden den Kern für die norddeutschen Musikfeste; der ungemein thätige Meister schreibt für diese, und sie versammeln sich um ihn, zur Ausführung seiner Werke unter seiner Direktion. In ihrem Schoosse kann allein sein gesammtes Wirken in der Einheit eines Brennpunktes geschaut und gefasst werden. Dies versagt sich also Ref. für jetzt; nur eine Beschreibung des Gideon ist für diesmal seine Aufgabe.

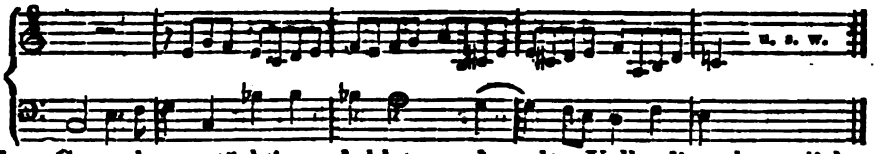
Schon Händel fand die reichste Quelle für seine Oratorien in den Geschichtsbüchern des alten Testaments. Die Zeichnung rein-menschlicher, einfacher, grossinniger Karaktere, in einer ihnen gleichen Handlung oder Begebenheit begriffen, durch die Bestimmung ihres Volks, durch die Verewigung in den Schriften unsrer Religion erhoben und geheiligt, war der Inhalt seiner meisten Oratorien; neben den religionsgeschichtlichen Vorgängen verschmähte er nicht Episoden zärtlichen Inhalts; und wenn sich nun neben seinen Trauer-, Kriegs-, Lob-, Freiheits-Gesängen, fromme Gebete und sanfte Liebesschwärmerei vernehmen liess, so scheinen alle Interessen seiner Zeit und seiner selbst, der sich sehr in den Karakter des damaligen Englands hineingebildet zu haben scheint, vollkommen befriedigt. Diese Vortheile bieten aber nicht bloss einige Hauptbegebenheiten in den Geschichtbüchern des alten Testaments, sondern jeder einigermaassen hervortretende Vorgang. So scheint die Wahl auch unsers Komponisten und seines Dichters sich keineswegs ungünstig diesmal auf Gideon gelenkt zu haben, obwohl es nicht schwer gehalten hätte, wichtigere und reichere Vorgänge ausfindig zu machen.

Eine Ouvertüre (bei dem Klavierauszuge vierhändig mitgetheilt *) setzt Allegro maestoso ein



nimmt daraus nachher ein Thema:

*) Das vierhändige Arrangement bietet unstreitig Vortheile für grössere Fülle und reinere Stimmführung des Klavierauszugs. Aber sollte man nicht anfangen, die beiden Partien vierhändiger Tonstücke partiturmässig übereinander zu setzen, wodurch Lesen, Studiren und Zusammenspiel bei der Ausführung begünstigt werden? D. R.



das sie mit dem Gegenthema tüchtig und klar durcharbeitet, wie man es von Schneiders Geübtheit nur erwarten kann.

Wenn dieses Tonstück in ernsterm Tone nach Händels Weise auf den hohen Gegenstand vorbereitet, so überrascht die Frische, Natürlichkeit und Lieblichkeit des einleitenden Chors der Israeliten:

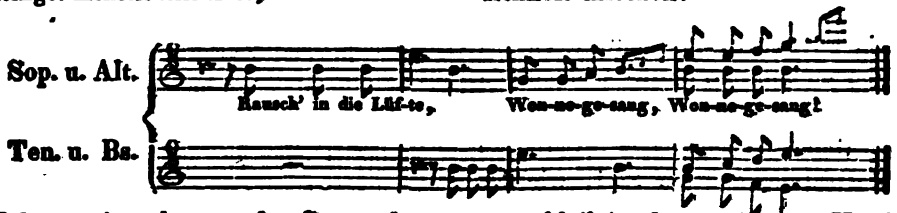
Rausch' in die Lüfte
Wonnegesang.
Ström' in des Opfers
Schmeichelnde Düfte,
Jubelnder Klang.

Man fühlt in dieser in Einem Gusse hinströmenden Freudigkeit, was das eingemischte Soloquartett ausspricht:

Verbannt ist die eherne Strenge,
Geheiliget menschliche Lust,

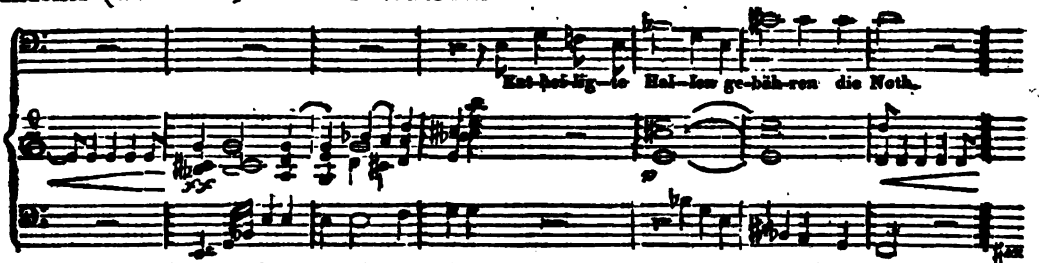
dass das Volk, die schmerzlich gebeugte Karyatide eines übermächtig wuchtenden Gedanken, einmal frisch aufathmet, man vergisst in dem Rausche der Töne, dass es sich bald wieder beugen wird und zwischen Last des Gesetzes und strafeheischendem Abfall hin und her schwanken, bis der Ruf der Vaterliebe alle Welt zur Erlösung ruft. Jetzt nun rauscht der Taumel der Freude in diesen Tönen (wahrscheinlich das ganze Saitenorchester)

mit denen nach dem Vorspiel auf den ersten Auftakt die Chorstimmen sich in leichter Fröhlichkeit mischen:



Schon fünf Takte weiter braust der Strom der Töne mächtiger in C-dur über, das er lange fest hält bis er endlich in erneuter Kraft nach E-dur zurückschlägt. Die Erfindung dieses ganzen Chors ist höchst einfach, die Arbeit durchaus kunstlos; aber die Wahrheit und Frische des Ausdrucks erheben ihn zu einem der schönsten Gesänge, die der treffliche Meister je angestimmt. Zugleich ist es ein durchaus ihm angehörender, eigenthümlich erfundener (wie alles, was der Wahrheit treu bleibt), der weder an Händel noch einen andern Vorgänger erinnert.

Würdig schliesst sich Rec. und Arie des Joas (Bass) an, der den Abfall und die entschwundene grössere Zeit beklagt. Besonders der zweite Satz derselben (Allegro agitato) erhebt sich ganz zu der Würde und dem Pathos, die dem Gegenstand und dem Monat entsprechen. Der Gipfel ist die Mitte:



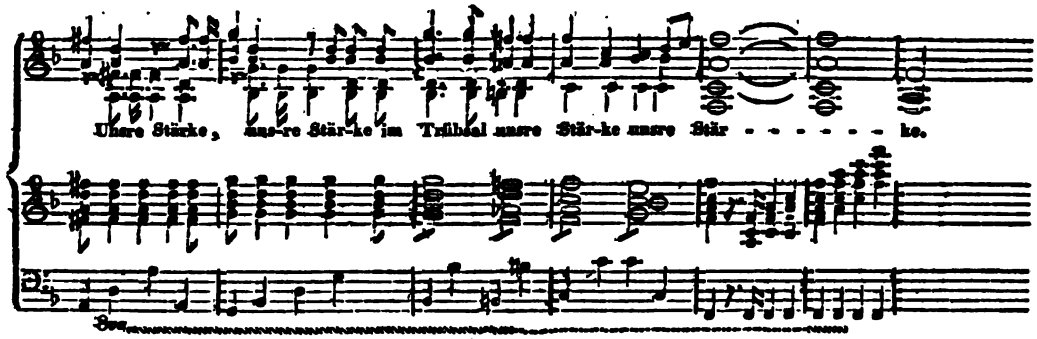
In diesem Satze (der sich einen Ton höher wiederholt) meint man das Schelten eines alten Propheten zu vernehmen. Von da ab stirbt der Klagegang tragisch dahin.

Ein sehr ernster Chor der Kinder Joas
Frohlocket nicht ihr Heiden!
schliesst dem Gesange des Vaters bestärkend an. In feierlicher Viertelbewegung (Andante sosto-

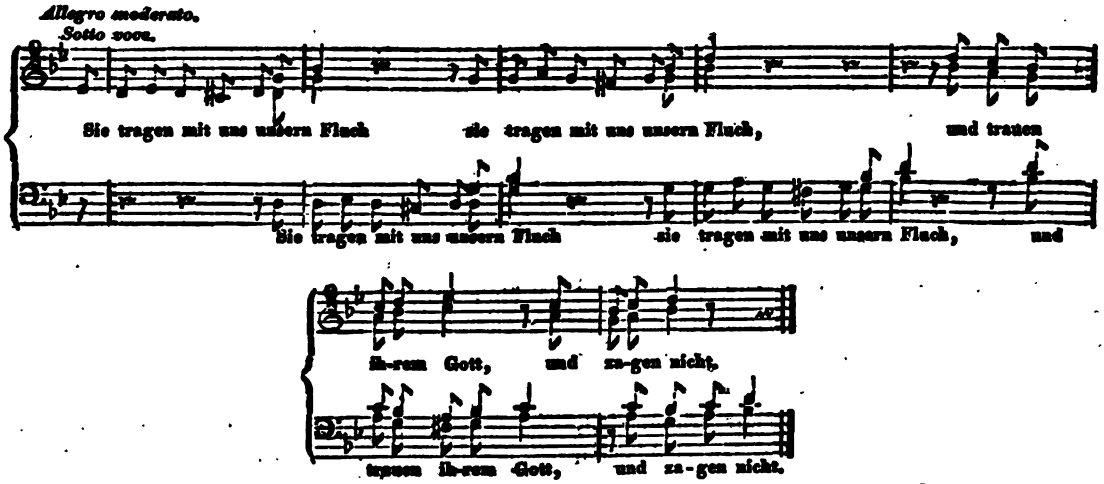
nuto), die der Bass durchaus fest hält, setzt das Orchester ein, in lebhafterm Schwunge, aber der frommen Feierlichkeit ganz eingeschmiegt, folgt der Chor und ruft besiegelnd sein letztes Wort:

Er ist im Trübsal unsre Stärke!

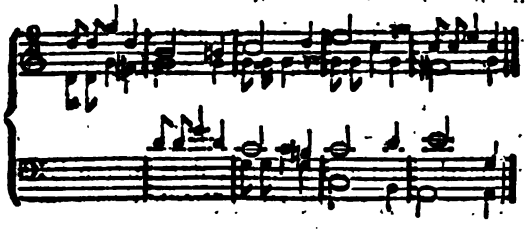
weithin, wozu das Orchester in der ursprünglichen rhythmischen Figur sich noch einmal würdig, prachtvoll, man möchte sagen priesterlich, erhebt



Es folgt ein Gebet (zweistimmiger Kanon in der Oktave mit frei zugefügter dritter Stimme) Sulamiths, Gideons und Joas, sanften angenehmen Ausdrucks. Dieser Satz wird sich vielleicht schneller beliebt machen, als die vorerwähnten ungleich bedeutendern; dem Ref. scheint er nur die Bestimmung zu haben, diese von dem folgenden zu trennen, und zwischen ihnen durch Kontrast zu wirken. Denn nun erhebt sich der Chor der abgefallenen Israeliten, schwankend in ihrem Abfall vor dem Beispiel des treuen Joas-Stammes:



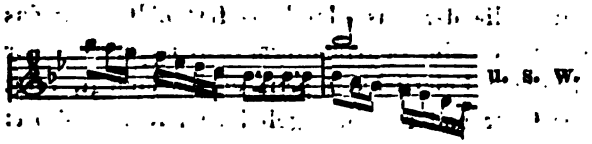
Dieser Gedanke steigert sich, bis alle Stimmen zu grossen Orchestermassen zusammenströmen, Baal anzurufen, dass er ihnen Licht sende in ihre Zweifelnacht. Auch in diesem letzten Theile tritt neben den gesteigerten Anrufungen wieder ein genauer gegliederter Satz



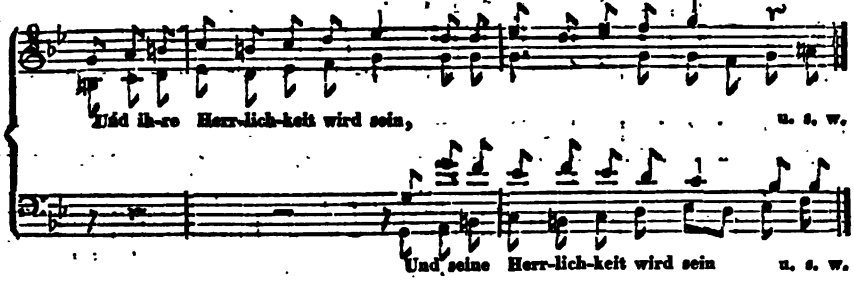
zu den Worten: „Sende Licht in diese Finsterniss" wirkungsvoll hervor, um auch hier das bewegtere Leben der einzelnen Stimmen zu erhalten und mit den Massensätzen zu kontrastiren, wie der ganze erste Theil mit dem zweiten kontrastirt.

Ithuriel, ein Engel Gottes, erscheint Gideon, ihn als streitbaren Helden zu begrüssen. Gideon, verkennend, hört darin Spott — und Sulamith tritt mit einem sanften Solo beschwichtigend dazwischen, worauf erst Ithuriel den Willen Gottes verkündet.

Sogleich lenkt ein neuer starker Chor der Joatiden unser Interesse auf sich. Ueber dieser Orchesterfigur

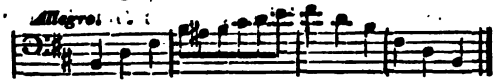


rufen sie den Herrn an, der ihre Veste (der Midianiter) bengen werde, und niedrigen ihre Pracht



gleich einer welken Blume.

Nach einer muthvollen Arie Gideons gebietet Ithuriel die Zertrümmerung des Götzenaltars. Ueber einer gewaltig anstürmenden Bassfigur:



die zu fortschreitender Modulation von 4 zu 4 Takten —

beibehalten wird, tritt auf dem neunten Takte der Chor der Abgefallenen, ihm entgegen der Chor der Joatiden auf, ihre Gottheiten gegenseitig anrufend; ein Massenstück von grandiosem Wurfe.

Wo weilt dein Gott? — fragen drei Solostimmen (Gideon, Sulamith, Joas) in einfachem Terzett, und ein zweiter Doppelchor erhebt sich, indem die Treuen ihre schwankenden Brüder an Gottes grosse Thaten am Volk erinnern:

In der Wüste fand er dich u. s. w.

Dieser ganze Satz wird von allen vier Stimmen des einen Chors im Einklang in alterthümlicher Weise ausgeführt, wie ein von den Vätern ererbter Gesang. Ihm gegenüber und zugemischt steht der Chor der Enttäuschten und Bereuenden vierstimmig und dadurch schon in Kontrast mit jenem gesetzt.

Ithuriel ruft das Vertrauen auf Gottes Verheissung zurück, und ein allgemeiner, sechsstimmig sehr zweckmässig ausgearbeiteter Chor schliesst den ersten Theil.

Ein heiterer Chor aus G-dur eröffnet den zweiten —

Mein Gemüth ist fröhlich in dem Herrn!

ein Duett entsprechenden Inhalts und ein feierlich frommer Chor

Herr du vertilgest die Sünde — — sei gnädig — —

beschliesst diese Einleitung.

Gideon ruft zu den Waffen, der Kriegerchor antwortet in gleich kriegerischem Geiste. Da erklärt Ithuriel den Willen des Herrn, der der Heeresmacht nicht bedarf, seinen Willen zu vollstrecken. Ein Chor antwortet dem neuen Rathschlusse mit Ergebung und erhebt sich bei den Schlussworten:

Der Herr kommt gewaltiglich!

über rollenden Bässen

zu höhrer Majestät.

Ein grosser Marsch bezeichnet den Gang der auserwählten Schaar, Solostimmen und dann der Chor

Ha sie erwürgen sich —

führen den Untergang der Midianiter vorüber, und ein reich gearbeiteter Schlusshymnus krönt das Ganze.

So viel zur vorläufigen Ankündigung des Werkes, das in Kurzem zum erstenmal aufgeführt, die Erfurter Musikfeste einleiten wird. Eine eigentliche Kritik war, wie gesagt, nicht die Absicht dieses Aufsatzes; dazu hätte es längerer und tieferer Prüfung bedurft. Auch wär' es unbescheiden und störend, dem ersten Erscheinen eines Werkes mit einer Kritik vorauszueilen.

Der Klavierauszug ist, wie sich von dem gewandten Meister voraussetzen lässt, durchaus höchst zweckmässig verfertigt und sehr korrekt und anständig herausgegeben. Marx.

Berichte.

Ueber die Konzerte in Leipzig seit Neujahr.

(Schluss.)

Herr Winter hatte ein Konzert von R. Kreutzer gewählt. Dieser junge Mann, ein Schüler des Konzertmeisters Matthäi, hat sich zu seinem Vortheil den schönen Ton seines Lehrers zu eigen gemacht und trug sein Konzert sauber und nett vor, ohne gerade, was an der jetzt fast veralteten Komposition wohl lag, besondre Theilnahme zu erregen. —

Die Klavierspielerin Dem. Emilie Reichhold trug rein und präcis das Rondo: „Gage d'amitié," von Kalkbrenner, vor, und dann später: Variationen mit Violinbegleitung (gespielt von Herrn Eichler), von Maiseder. So sicher auch immer diese Piece ausgeführt wurde, so gut sich auch die Einleitung, welche, wie wir hörten, von Herrn Eichler dazu geschrieben wurde, zum Ganzen einte, so können wir doch nicht umhin zu bemerken, dass der Art Werke, welche nur für das Zimmer bestimmt sind, nicht in einen Konzertsaal gehören. Wo die Mittel vorhanden sind, muss man sie auch anwenden. Ein Gleiches gilt von der jungen Sängerin, Dem. Löwe (jetzt in Magdeburg), welche eine Phantasie von Spohr auf der Harfe vortrug. —

Herr Grenser, der uns durch sein Flötenspiel schon oft erfreute, hatte ein Divertimento von Lindpaintner gewählt. Von dem Komponisten ist man immer viel Gutes gewohnt, doch diese Komposition ging spurlos vorüber und liess den Fleiss bedauern, den Herr Grenser darauf gewandt hatte.

Herr Heinze, Klarinettist, trug ein Adagio und Rondo von Crusell und eins dergleichen von K. M. v. Weber vor. Beide Kompositionen blies er im Ganzen fertig, doch nicht edel genug, um sein Spiel schön zu nennen. Die Hörner, welche in dem Weber'schen Adagio mit der Klarinette konzertiren, trugen aber auch durch ihren immerwährend zitternden und ungewissen Ton viel zur Verminderung des Beifalls mit bei, was dann freilich nicht auf Rechnung des Konzertspielers gesetzt werden kann. —

Unser neuangestellter Fagottist, Schmittbach aus Magdeburg, suchte sich durch ein Andante mit Variationen von seiner Komposition zu empfehlen. Die Variationen gaben ihm hierzu manche Gelegenheit, besonders was Zungenfertigkeit anbetraf; doch vermissten wir eine Variation, worin auch der schöne Ton des Fagotts glänzen konnte. Er fand Beifall, und dem Orchester ist zu diesem neuen Gliede Glück zu wünschen.

Der auch in Berlin rühmlich bekannte Posaunist Queiser, den kürzlich unser kunstliebende König mit einem werthvollen Geschenke erfreute, liess sich mit einem Konzertino von C. Mayer hören. Dass er es mit gewohnter Kraft ausführte, bedarf kaum der Erwähnung. Zu bedauern ist nur, die Wahl seiner Tonstücke so sehr beschränkt zu sehn, wodurch immer das oft Gehörte zum Vorschein kommt. Ein Belcke, Queiser, und Schmidt verdienten es doch, dass Komponisten der Posaune etwas widmeten.

Von grössern Gesangstücken war gewählt: Messe von J. Haydn (D-dur); erstes Finale aus „Zemire und Azor" von Spohr; dritte Hymne von Beethoven; Türkenchor und Scene mit Chor aus der Oper: „die Belagerung von Corinth" von Rossini; Scene, Arie und Chöre aus „Graf Ory" von demselben; Chor und erstes Finale aus „Titus" von Mozart; erstes Finale aus „Così fan tutte" von demselben; Hymne: „Ob fürchterlich tobend" von demselben; der Frühling und Winter aus den „Jahreszeiten" von Haydn; zweites Finale aus „Oberon" von C. M. v. Weber.

Arien und Duette von Rossini (5); Beethoven (2); Pacini (2); M. v. Weber (2); Paer, Meyer und Mozart wurden theils von der angestellten Konzertsängerin, Dem. H. Grabau aus Bremen, theils von Mad. Franchetti-Walzel vom hiesigen Hoftheater wacker, öfters meisterhaft vorgetragen, und fanden ungetheilten Beifall.

Ausser diesen 11 Abonnement-Konzerten fand zweimal eine Aufführung des „Samson" von Händel (nach Mosel's Bearbeitung) statt, wo in der That schwer zu entscheiden wäre, ob den Arien und Duetten oder den imposanten Chören der Vorzug gebührt. Beide Aufführungen, die eine in dem Gewandhause, die andre in der hochgewölbten Pauliner-Kirche, gelangen ungemein gut und fanden die schönste Anerkennung der hierzu versammelten Menge. Vielleicht ist dadurch der Weg zur Passion von J. S. Bach gebahnt, und wir hören nun dies Werk, welches hier erstand, vielleicht um so früher.

Das Benefiz-Konzert der Dem. Grabau zeichnete sich durch eine Symphonie von Marschner aus. Was sich nach einmaligem Hören davon sagen lässt, wäre, dass sie nicht allein den talentvollen und melodiereichen, sondern auch den denkenden und fleissigen Komponisten verräth.

Ein Konzert für die durch Wasser Beschädigten an der Elbe fand des Vormittags in der Thomas-Kirche statt. Bemerkenswerth war darin, dass Queiser's jüngerer Bruder sich zum ersten Mal auf der Posaune hören liess, und seine Aufgabe, wenn auch noch nicht ganz frei und kräftig, doch recht sicher überwand. In ihm kann man sich gewiss einen tüchtigen Posaunisten versprochen. Die Aufführung der stark besetzten C-moll-Symphonie von Beethoven gelang gut, nur war es gerade dieser Symphonie nicht vortheilhaft, das Scherzo wegzulassen. Dieser Satz hängt so genau mit dem Ganzen und besonders mit dem Schluss-Satze zusammen, dass auch der, der das Werk nur wenig kennt, eine bedeutende Lücke fühlt. Sollte etwas in diesem Konzerte ausfallen, um Zeit zu ersparen, warum nicht lieber eine Arie, als ein so wichtiger Theil einer der schönsten Beethoven'schen Symphonien?

Von fremden Künstlern hörten wir den Königl. Sächs. Kammermusikus Kummer aus Dresden auf dem Violoncell. Ein Konzert und ein Potpourri über russische Volkslieder, beides von seiner Komposition, gab ihm Gelegenheit, sich von der glänzendsten Seite dem musikal. Publikum zu zeigen, und in der That ersteigt er gewiss bald die Höhe, um sich würdig an einen B. Romberg, Merk, Knoop, Bohrer anzuschliessen.

Wenig fremde Künstler haben sich aber seit langer Zeit wohl eines solchen Enthusiasmus in Leipzig zu erfreuen gehabt, als Mad. Corri-Paltoni, einzige (!) Schülerin der Catalani. Drei Konzerte brachte sie in kurzer Zeit zu Stande, und alle drei waren gedrängt voll. Woher dieser ausserordentliche Beifall käme? — Dieses suchten wir uns schon oft zu erklären, können aber nicht die Ursache zur Genüge auffinden. Denn denkt man, dass ein Hummel, Moscheles, selbst eine Catalani nur eins, höchstens zwei Konzerte mit Vortheil veranstalten konnten; dass selbst ein Paganini es nur möglich machte, in vier Konzerten aufzutreten, von denen wenigstens das letzte derselben trotz der Gegenwart mehrerer hohen Personen unsers Hofes leer war, so ist der Beifall, welchen unser Publikum dieser einzigen Schülerin zollte, in der That unerklärlich. Doch mag er sich immer gründen, worauf er will, so war es doch für alle Gesangfreunde von eben so grossem Vergnügen, als wahren Nutzen, diese Sängerin zu hören. Denn sind auch bei der Corri-Paltoni die 100 Theile, woraus eine Sängerin zusammengesetzt sein soll, nicht mehr sämmtlich vollständig vorhanden, so ist es doch der hundertste, nämlich gänzliche Besiegung aller erdenklichen Schwierigkeiten.

Recht lauten Beifall fanden auch die kleinen Wunderkinder der Koburgschen Kammermusici Eichhorn. Möchte doch dieser glückliche Vater den Gang des Unterrichts, den er bei seinen talentvollen Söhnen einschlug, nicht verschweigen und öffentlich bekannt machen, damit es nicht mit diesen Knaben wie bei Mozart geht, nämlich dass es scheint, als wäre alle mechanische Fertigkeit — angeboren. Das Technische einer Kunst muss allemal mit vielem Fleiss erlernt werden. Den leichtesten Weg aber anzugeben, um bei Talent zur Kunst schnell vorwärts zu schreiten, dies ist des Lehrers Sache. Hat nun aber ein Lehrer einen solchen nahen und sichern Weg gefunden, dann ist es gewiss höchst rühmenswerth, ihn nicht zu verschweigen, sondern offen darzustellen. Wie sehr fühlt man

dies besonders in der neuesten dickleibigen Biographie Mozarts von Nissen! Wie gern würde man zwanzig und mehr Kleinigkeiten aus derselben gern entbehren, wenn man nur eine einzige Zeile über die Art des Unterrichts fände, den der geniale Mozart im Klavier- und Orgelspiel, in der Komposition erhielt!

Der junge, wackere Klavierspieler Thalberg aus Wien, der sich während der Ostermesse im Theater hören liess, fand Anerkennung und verspricht viel für die Folge.

C. F. B.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

Zweiter Bericht.

Da ich kaum glauben kann, dass Ihnen an einem ganz chronologisch genauen Berichte über die Gastvorstellungen der Italiener in Leipzig viel gelegen ist, so verspare ich eine ausführliche Mittheilung über die am 13. und 18. aufgeführte Cenerentola und die am 20. gegebene „Matilde di Sciabran," um Ihnen sofort die Nachricht zu geben, dass am 22. Mozart's köstliche Oper: Cosi fan tutte" vor einem überfüllten Hause mit dem grössten Beifall dargestellt worden ist. Seit nahe 40 Jahren waren diese Töne nicht in der Ursprache, zu der sie gedichtet sind, in Leipzig vernommen worden; dass aber das Andenken an die damalige Aufführung nicht ganz erloschen ist, bewies sich dadurch, dass diesmal vorzüglich die ältern Dilettanti sich zahlreich eingefunden hatten. Durch die sinnige Leitung Morlacchi's war für die Hauptsache gesorgt, dass nämlich das Ganze mit Lust und Laune in einander griff, und dass die Tempi in der Hauptsache ganz der Intention des unsterblichen Genius, der diese zarte humorreiche Schöpfung hervorzauberte, angemessen genommen wurden; höchstens dürfte hier und da ein wenig zu rasch markirt worden sein. Die Partitur wurde mit folgenden, durch die Länge der Zeit, welche die ganz komplette Ausführung derselben würde erfodert haben, bedingten Auslassungen, vollständig ausgeführt. Es blieben weg: das 3te Terzett der 3 Männer, die Ariette des Guglielmo: „Non siate ritrosi" u. s. w. und die Ariette der Despina: „Una donna à 15 anni" u. s. w. — Dass die heitere Laune der Canzonette des Alfonso vor dem 2ten Finale, mit dem Refrain der drei Stimmen in die, dem grössten Theile des Publici fremden Sprache, nicht mit voller Kraft einschlagen konnte, ist ein Nachtheil, der durch den Vortheil überreichlich aufgewogen wird, dass sonst in Allem, auch in den Rezitativen die Intention des launigen Tonsetzers durch keine mangelhafte Uebersetzung in's Schiefe gezogen wird.

Ueber die Musik und deren Grundlage, das Textbuch, in Ihrem Blatte sich weitläuftig auslassen wollen, hiesse Eulen nach Athen tragen; ich verweise Ihre Leser getrost auf Ihre eigne Mittheilung bei Gelegenheit der Produktion dieser Oper auf der Königstädter Bühne im Winter 18$\frac{4}{5}$. Nur mache ich Sie darauf aufmerksam, dass v. Nissen in der Biographie Mozart's sich nicht ganz deutlich über das Factum ausspricht, dass Mozart nämlich von Joseph II. ausdrücklich mit Komposition gerade dieses Libretti beauftragt worden ist. Einem Gerüchte nach, hat eine zwischen 2 Offizieren und deren Geliebten damals in Wien wirklich vorgefallene, dem Intreccio des Textbuches ähnliche, Stadtgeschichte dem Kaiser Veranlassung geboten, seinem Hofpoeten Guemara mit der Kommission zu beehren, aus dieser Klatscherei ein Drama giocoso da metrersi in musica, zu machen.

Was die Produktion selbst anlangt, so ist vor Allem dankbarlichst zu rühmen, dass alle Ensemble-Stücke, besonders die beiden Finali, das wundervolle Quintett und Sextett des ersten Aktes sehr präcis und dabei delikat vorgetragen wurden. Unter den Einzelsätzen möchte ich besonders den zarten Vortrag der Arien des Tenors durch Herrn Rubini, namentlich der ersten: „Una aura amorosa" und die gewandte Deklamation des Herrn Zezi in der Ariette: „Donne mie etc." hervorheben. Die Arien der Fiordiligi wurden von Dem. Veltheim mit Bravour gesungen; da indess die wackere Sängerin; deren besondrer Erwähnung ich mich in der vorangeschickten

kurzen Karakteristik des Personales darum überheben zu können glaubte, weil ihre Fertigkeit und Virtu so wie ihre seltne schöne Höhe durch mehrere Kunstreisen an vielen Orten rühmlichst bekannt ist — den Umfang, besonders nach der Tiefe nicht besitzt, den ein ganz genauer Vortrag dieser Meisterstücke erfodert, so war Manches geändert, und ich erlaube mir zu denken, nicht ganz so wie Mozart würde gewünscht haben. — Ihre Duettini mit Herrn Schiasetti, als Dorabella, wurden recht schön gesungen. Mad. Sandrini als Despina wirkte mit liebenswürdiger Munterkeit; sie ahmte in der Maske des Notarii beim Rezitiren des Heiraths-Kontraktes die Nasalstimme eines der in Dresden angestellten Castraten sehr possierlich nach; nur Schade, dass diese launige Kopie in Leipzig ihrer drastischen Wirkung entbehren musste.

Ich halte die gesammte Leistung in Spiel und Gesang des Herrn Benincasa als Alfonso für sehr lobenswerth, und glaube, dieses Lob nicht besser aussprechen zu können, als indem ich Ihre Leser bitte, ihnen die geniale Bemerkung des achtungswerthen Herrn Hofrath Rochlitz über diesen Karakter im 3ten Jahrgange der damals von ihm redigirten Leipz. mus. Ztg. wiederholen zu dürfen:

„Alfonso steht in seiner drolligen Individualität so fest und gerundet da, dass man schon um seinetwillen beklagen muss, dass das Stück, so wie es ist, auf deutschen Theatern sich nicht gut ausnimmt. So scharf gezeichnet er indess auch in der Musik dasteht, so ist man doch in Verlegenheit, wenn man mit einigen, Jedermann verständlichen, Worten sagen soll, was er ist. — Ein flinkes, rundes, pralles Männchen, durch vieljährige Erfahrung belehrt, über manches Grosse, das in der Welt gesucht wird, zu lachen, und dafür manches Kleine, das verachtet wird, mit einem gewissen Ernste zu behandeln, der für den Beobachter weit weniger ernst als komisch ist. Letzteres ist Mozart vorzüglich gelungen. Ernsthaft kann der Alte nun einmal nicht sein; selbst wenn er mit den Mädchen trauert, oder am Ende zu Tode erschrocken sein will, so ist's Spass, so dass sein aufgeschrienes: „Misericordia" in letzter Stelle, nicht weniger drollig ist, als vorne sein altkluges: „Saldo amico, finem lauda."

Ich glaube, jeder Freund theatralischer Darstellung und der Oper hat mit Vergnügen in der Leistung des wackern Sängers die Züge feinen Humors wiedergefunden, welche der Kritiker in Vorstehendem trefflich andeutete.

Rossini's Cenerentola und Matilde.

Das Sujet der Aschenbrödel in der Behandlung als Operntextbuch durch den Pariser Etienne, und durch den Römer Jerretti (im Jahre 1817) muss wol unterschieden werden, und die interessanten Vergleiche, welche sich an diesen Unterschied über das gesammte ital. und franz. Opernwesen anknüpfen lassen, sind bereits von Stendhal und dessen geistvollem deutschem Bearbeiter angedeutet worden. Ich überhebe mich daher aller fernern Bemerkungen über das Libretto, und füge nur eine kleine Note hinzu. So wie nämlich eine höchst komische Situation, welche von Etienne gar nicht benutzt worden ist, ich meine: die Entdeckung, welche Dandini dem eiteln Magnifico über sein wahres Verhältniss macht, von Rossini in einem an Laune und Leben mit den heitersten Produktionen Cimarosa's wetteifernden Duette ausgebildet ist, ebenso findet sich ein launiger Zug und ein darauf basirtes, gleichfalls sehr lebendiges Duett in dem von Morlacchi 1818 zu dem Texte des Romanelli für die Scala in Mailand in Musik gesetzten „Gianni di Parigi" (Jean de Paris). Der Seneschall erkundigt sich bei dem Gastwirthe, was es wohl für seinen leckern Gaumen zu essen geben werde; dieser hält Anfangs zurück; später aber wird er mittheilsamer und reizt die Erwartung des vornehmen Herrn durch eine ganze Liste köstlicher Delikatessen. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 19. Juni — № 25. — 1830.

Die chinesische Oper.

Ein musikal. Abentheuer, mitgetheilt von Dr. Schiff.

(Schluss.)

Die bunten Maskenschwärme wogten durch die glänzenden Säle, tausend Lichter flimmerten in Kristall-Kronen und an den Marmorwänden; die Janitschar-Musik gellte in unaufhörlichen Tänzen. Aber der Bürgermeister selbst, der Graf und ich hatten uns in ein entferntes Kabinet zurückgezogen. Wir unterhielten uns über die Oper. Der Bürgermeister und der Graf waren Jugendfreunde und dutzten sich, und folgendes Gespräch entspann sich zwischen uns:

(Ich.) „Ja! die Schauspielkunst hat ihre glücklichen genialen Eigenthümlichkeiten, in denen sie Gewalten, Tiefen, Beziehungen entwickelt, wie ich sie bisher allein der poetischen einsamen Begeisterung nur zutraute; aber Sie, trefflicher Meister haben mich auch von den Gewalten Ihrer Kunst überführt, deren Vorzug vor der Poesie noch eine gewisse naive Kindheit mir scheint, eine jugendliche Absichtslosigkeit hat."

(Graf.) „Wissen Sie aber wohl, meine Herren, dass ich heute eine Art von Hochmuth vor meinem eignen Werke gewonnen, dass Kalaf und Turandot etwas ganz andres, etwas viel Höheres, Farbigeres aus meiner Oper gemacht haben, als ich mir je einbilden und selbst denken konnte? — Die Sache ist eben so lustig als merkwürdig! Bei jeder Truppe ist der Liebhaber oder primo huomo in die Liebhaberin oder prima Donna ernstlich verliebt. — Sei es nun, dass Liebe eine Macht ist, mit der man nicht scherzen, nicht Komödie spielen soll, oder zwingt uns die Imagination zu solchen Streichen, oder ist es Gewohnheit, die aus der wiederholten Willkühr am Ende ein Muss macht. — Kurz, mein Kalaf, der Sohn eines reichen Kaufmanns in Prag hat sich in die Turandot, ein armes Dienstmädchen aus der Kaiserkrone, hier verliebt. Er heirathet sie. Seine Eltern sind damit zufrieden, alles ist in Ordnung; und fast wäre alles heut wieder zurückgegangen."

Der dritte und vierte Akt machte mich sehr ängstlich. Trotz aller Vorsicht hatte ich meinen unschuldigen Darstellern zu viel zugemuthet, mein Thema riss mich hin. — Noch einmal wollte ich mit Ermahnungen die Bühne betreten; das letzte Mittel, was durchaus nichts hilft. In der Garderobe aber stürzt Turandot um meinen Hals. Das grosse Mädchen herzt und küsst mich wie ein Kind, und sieht dabei in ihrer Maske so unverschämt reizend und verführerisch aus, dass sie ihren grossen Maestro fast aus dem Takt brachte. „Vater!" ruft sie aus, „so nennen mich all meine Eleven; einige sind seit vor ihrem 14ten Jahre in meinem Institut. „Vater!" fragt sie höchst naiv; „bin ich denn eine Künstlerin, die diese Feier verdient?" „Mein Kind!" sprach ich, „Du hast einen guten Anfang gemacht, aber bedenke, hier ist nicht die Residenz; diese Rolle ist gegen andre Aufgaben, die Du noch lösen musst: was ich, der Stümper gegen einen Meister." „Wenn es noch grössere Meister giebt, als Du, ruft die Begeisterte aus, „so sind es Götter, aber Du bist der Prophet, der sie offenbaret, und ich hatte sonst von dem allen keine Ahnung. Du hast mich unaussprechlich glücklich gemacht, auch die Meinigen müssen mich nun wieder achten und ihre Lästerungen und Anfeindungen einstellen; denn nun wird ja wohl etwas Gutes aus mir werden. — Aber wie dank' ich Dir das, wie dank' ich Dir alle Wohlthaten, die Du einer armen Waise erzeigt? Sage mir doch nur etwas, was ich Dir zu Liebe thun kann, um mein gränzenloses Dankgefühl zu erleichtern.

Kalaf, bleich vor Eifersucht unter seiner Schminke, hielt sich nicht länger. Er trat zu uns und fragte; „bin ich denn gar nichts?" — Turandot antwortet eben so naiv: „heut kann ich nicht an Dich denken, denn ich habe nur Empfindung für den Dank, den ich meinem uneigennützigen grösten Wohlthäter schuldig bin" — „Vater!" ruft Kalaf, „ich ertrag' es nicht. Liebst Du Sie? Du bist der Würdigere, wo nicht, so muss Sie fühlen, was sie mir schuldig ist."

Ich wollte eben die Lippen zur Vermittelung öffnen — aber die rasende Turandot hatte schon den Ring vom Finger gerissen und drang ihn Kalaf auf. „Elender! gefühlloser Egoist," so schallte es von schönen Lippen. „Ich liebe Dich nicht mehr, nicht weil mich Dein Argwohn beleidigt, weil Du Dir solch ein unehrerbietiges Wesen gegen den Vater anmaassest, gebe ich Dir den Ring zurück; ich will frei sein und keinem Selbstsüchtigen angehören, der mich fühlen lässt, dass ich ein armes Mädchen bin."

Nun fing auch Kalaf an zu rasen. Er schilt auf das ganze Geschlecht, das beziehen mehrere Choristinnen auf sich und nahmen Parthei wider ihn, mehrere Jünglinge wollen vermitteln, verwickeln sich aber nur selbst in den Streit. Das Spiel, der Beifall hatte meine Leutchen wie trunken gemacht. Vergeblich verwende ich mein Ansehn. Die Theatertollheit, die heut in der ganzen Stadt grassirt, hat sich in ihren fürchterlichsten Sympthomen nun auf der Bühne eingestellt. Mir blieb nichts anders über, als nach der Glocke zu greifen und aus allen Leibeskräften klingelnd zwischen die feindseligen Chinesen auf und ab zu schreiten. So schlug ich mit Theaterlust die Theaterlust. Timur und seine Henker mussten auf die Bühne. Turandot folgte ihnen. Wie beide gespielt, haben sie gesehen. Den armen Kindern mag wunderlich zu Muthe gewesen sein, da sie beständig vor's Publikum treten mussten. Beim Schluss der Oper war indessen die Versöhnung auf der Bühne zur wirklichen gewonnen. Weinend lagen sie sich in den Armen, als ich aus dem Orchester kam; die Ringe waren schon längst wieder gewechselt.

(Bürgermeister.) „Ich gestehe Dir, noch nie hat mich eine Oper so hingerissen."

(Ich.) „Die Wahrheit zu gestehen: ich fühle mich zwar angeregt durch einen Aufwand von Effektmitteln, wie es nicht sein sollte; ein Künstler verschmäht dergleichen, aber ich kann nicht sagen, dass ich wiederum die Idee vermisste, die ein Kunstwerk begnügt."

(Graf.) „Ich bin weit entfernt, meine Oper ein Kunstwerk zu nennen, sie verhält sich dazu wie ein chinesischer Teppich zu einem niederländischen Gemälde. Ich kann mich nur begeistern, indem ich an den Effekt denke, den eine Sache hervorbringen wird, und sollte zufällig dennoch ein künstlerisches Element darin wirken, soll's mich freuen, dass mein Genius auch solche Ausflüsse hat; meine Absicht war nur zu wirken. Es galt, ein Publikum für mich zu gewinnen, das seinen eigenen Geschmack hat. Die Rossini's und Spontini's, die Auber's und Meyerbeers, was sie geleistet ist streng genommen chinesisch, und um mich in ihre Sphäre zu wagen, sah ich mich genöthigt, meine Begeisterung durch ein chinesisches Sujet zu motiviren und zu fesseln. — Lebte ich unter einer günstigern Constellation, hätte ich ein Publikum, das für Höheres sich begeistern könnte, vielleicht leistete ich etwas rechtes, während ich doch auf diesem Wege mein Talent nur verschwende."

(Ich.) „Mir aus der Seele gesprochen. Sie haben den Einwand genannt, den ich Ihnen zu machen gedachte."

(Graf.) „Aber nicht nur dem Publikum zu Liebe, nicht nur der Tendenz, der Lieblingskomponisten halber (und die Parodien derselben erkläre ich für die witzigsten Momente meiner Oper) ging ich mit dem Sujet nach China. Noch ein ganz andrer Grund machte es nothwendig. Bedenken Sie, dass das älteste Mitglied meiner Truppe kaum 26 Jahre hat. Ihnen konnte ich keine reine Leidenschaften aufgeben, dergleichen haben sie unmöglich schon in sich erlebt, um es veredelt wiederzugeben. Aber das Bizarre, Uebertriebne lässt sich schon eher begreifen, da hilft die Vernunft der Begeisterung nach, und was so nicht erreicht wird, vervollständigt die Sucht nach Effekt, nach Wirkung auf die Menge. — Und doch ging ich auch hierin zu weit, und hätte sich das Glück meiner nicht angenommen,

was überhaupt der Vormund der Unmündigen ist, der Erfolg wäre dennoch lahm geblieben."

(Bürgerm.) „Es ist in der That lustig, wie sich ein Publikum naseführen lässt, aber nur das eine erkläre mir. Wie vermochtest Du den überaus grossen Enthusiasmus noch nach der Generalpr.be zu erregen? Das Fest, was ich nach deinem Dafürhalten veranstaltete, war bloss von Nachwirkung, denn wie ich die Leute einladen liess, waren schon alle Billette verkauft."

(Graf.) „Es glückte mir einmal. Ich gewann Herrn Edmund für mich, den Leithammel für das schöne Geschlecht, und wohin die Damen sich neigen, drängen sich die Geschäftsmänner ebenfalls hin, um nicht in der Kultur und in guten Geschmack zurückzubleiben."

(Ich.) „Wahrlich! Sie sind mir noch die Erklärung schuldig, was Sie Edmund gestern leise zuflüsterten, und was den arglosen Jüngling sichtlich durch und durch erschütterte."

(Bürgerm.) „Was war das?"

(Graf.) „Du kennst die Geschichte und des Barons Diskretion, bin ich versichert; ich muss also Bekanntes vortragen, um alle Mittel zu beichten, die ich springen liess. Edmund (wandte er sich zuvor) ist von einem blödsinnigen Hypochonder hier gleichsam adoptirt. Einem Manne, dessen Werke und Gedanken Moralität und Tugend ist, und der sich einbildet, auf Erden schon den Himmel verdient zu haben, weil er diesem oder jenem Bettler einige Pfennige geschenkt. Herr Eulers medicinirte schon lange, ohne dass die Aerzte den Geist der Schwermuth aus ihm zu verbannen vermochten. Edmund ging ihm damals mit allerlei kleinen Diensten an die Hand und gewann seine Liebe. Ohne Zweifel giebt es nicht leicht einen verträglichern, gutmüthigern Menschen. Herr Eulers rühmte sich, einen Freund zu besitzen; aber sein Unterleib besserte sich darum keineswegs. Er lernte reiten, auch das schlug in seinem Alter nicht mehr an. Da wagte er einen Coup de Desperation. Auf Anrathen seiner Aerzte heirathete er, und diese Cour hatte schon bessern Erfolg. Herr Eulers lebt jetzt seinem Hange zur Wohlthätigkeit seinem Freunde und seiner Gattin, und wünscht er sich dennoch bisweilen den Tod, so muss er sich doch im selben Moment eingestehn, dass Niemand auf der Welt ein schöneres Loos hat, als er. — Als ich hieher kam, und Edmund zuweilen sprach, roch ich an ihm ein kostbares eau de vanille. Es war nicht streng, nicht würzig, nicht süsslich, sondern ein Wohlgeruch, der deshalb Wohlgeruch, weil er rein war. So oft ich Edmund sprach, war mir dieser zarte Geruch an ihm auffallend. Etwas unbegreifliches blieb mir immer der feine Extrakt, der gleichsam der Nase unvergesslich blieb, den sie noch schmeckte, wenn Edmund längst schon verschwunden, er war also gewissermaassen klassisch, denn er foderte zum Nachdenken auf. — Ich dachte also: wie konnte Edmund, der doch vom Gnadenbrod lebte, was immer ein Gnadenbrod bleibt, wenn auch der Freund es reicht, denn solch Verhältniss wird nie wie das der Eltern zu Kindern. Wie konnte Edmund so viel auf seinen guten Geruch verwenden, da andre Dinge doch bei weitem unentbehrlicher ihm waren. — Einmal erkühnte ich mich zu fragen, wo er denn dies herrliche Parfüm sich kaufe. — Er erröthete und gab mir keine Antwort. — Ich war diskret und forschte nicht weiter nach diesen mir gleichgültigen Dingen. — Eines Abends gab aber mein Freund hier ein Fest. Herr und Mad. Eulers befanden sich ebenfalls unter den Gästen und (sprach der Graf plötzlich ganz leise) Madame roch nach eben dem eau de vanille. Nun ward mir das Paar merkwürdig geworden, und weil ich sie beide allein in diesem Kabinette sitzen sah, Edmund und Madame Eulers, strengte ich mein Ohr an. Ich sass 10 Schritte entfernt von ihnen, in jenem sehr geräuschvollen Zimmer, hörte aber dennoch wie beide sich ein Rendevouz, der Sicherheit halber ausser dem Hause verabredeten. — Beide Leutchen trieben es übrigens mit Blicken und Reden ziemlich öffentlich — so schien es mir wenigstens von der Zeit an. — Ein Glück für den schwachmüthigen Hhpochonder aber ist sein Blödsinn, kraft dessen er noch auf den heutigen Tag nichts ahnet, denn wie mir es scheint, würde diese Entdeckung ihm den Verstand rauben.

Sie können sich also die Wirkung jetzt erklären, die meine leise Worte auf Edmund hatten: ob ich ihm sagen sollte, welche Person er

an dem und dem Tage, dem und dem Orte, zu der und der Stunde gesprochen. Um so auffallender musste es Edmund sein, weil der Abend der einzige war, wo ich Mad. Eulers sah. Er konnte natürlich nicht begreifen, woher ich wisse, was über seine ganze Existenz vom grössten Einfluss war; denn er ist von demjenigen, den er betrügt, durchaus abhängig. — Ich hatte genug zu thun, den armen wieder so weit zu beleben, dass er für einen neuen Eindruck empfänglich ward. Ich musste einen Schatz von schmeichelhaften Reden erschöpfen, um ihn wieder zu sich zu bringen. Die Selbstliebe belebte ihn wieder. Seine Wohlfahrt ruhte in meinen Händen, und er stürzte sich ihr nach. Im schlimmsten Falle, dass ihn sein Pflegevater nämlich verstiesse, wollte er auf sein Talent bauen, und in dieser Ermuthigung griff er nach dem neuen, was ich ihm darbot. — Je nun! er hat gute Lehren empfangen, vielleicht bessert er sich, mindestens wird er vorsichtiger werden, vielleicht auch, dass er, auf so seltsame Weise angeregt, etwas in der Kunst leistet, denn er hat Talent, wär' er nur kein so eitler Geck, vom Grunde aus durch Weiber verdorben."

Ich vervollständigte die Erzählung des Grafen durch den Bericht, wie sich Edmund im Singethee benommen, der Bürgermeister wollte sich ausschütten vor Gelächter. Da fiel mir denn ein, was mir Herr Hillert von des Grafen Ankunft erzählt. Ich brachte das Gespräch darauf und fragte: „Sie haben den Weinreisenden am selben Morgen gesprochen?"

(Graf.) „So ist's. Ich denke mir alles, was ich höre gleich sehr bestimmt, und das Bedürfniss der Menschen, sich zu unterhalten, bewegt sie zu manchem Detail, die aufzufassen, gerade meine Lust ist. Ich wusste also im Hause, im Zimmer, im Keller der Kaiserkrone natürlich Bescheid und obendrein von der hübschen Karoline mit ihrer Stimme. Es mag wohl überhaupt in ganz Deutschland, in keinem Gasthofe ein schönes Mädchen sein, was ich nicht auf diese Weise kennen gelernt habe. Wovon reden die Reisenden?"

(Ich.) „Sie hörten damals zuerst von Karolinen und kamen nicht in der Absicht, sie für ihr Singinstitut anzuwerben?"

(Graf.) „Behüte. Der Zweck meiner Reise war, das Theater zu kaufen, um mein Institut durch diese praktische Uebung zu vervollkommnen. Es hat sich auch hier beträchtlich erweitert, aber ich konnte mir nicht einbilden, dass Karoline in der kurzen Zeit zu einer solchen Opernsängerin sich ausbilden würde."

(Bürgerm.) „Mensch! — Du zahlst keine Gagen, Deine Schauspieler geben Dir Geld zu, Du wirst alle Abende volle Häuser haben, und hast obendrein ein bedeutendes Vermögen — so musst Du ja ein wahrer Krösus werden."

(Graf.) „Und wie lange werden diese meine Schauspieler noch ohne Gage mir gehorchen? So bald sie wissen, was sie sind, werden sie ihre Ansprüche schon machen. Das Theater ist ein schlimmer Boden, der Mensch geht darauf gar zu leicht verloren, wenn der Künstler nicht zum Aufleben angereizt wird — doch ich werde das Meinige thun." —

(Bürgerm.) „Und der Konzertmeister Hillert das Seine. — Seine Kritiken werden schon Deine Schauspieler darauf verweisen, dass sie nur Schüler sind. — Es ist bei allem dem doch Schade um Dich, dass Du nicht zur Polizei übergetreten oder Minister geworden bist; Mensch, Leute Deiner Art sind zu gebrauchen." —

Turandot erschien hier. „Vater!" rief sie hastig, „ich suche Dich überall, hast Du einen Augenblick für mich übrig?" Der Graf folgte ihr.

„Halten Sie von der ganzen Intrigue des Grafen mit Edmund," fragte mich der Bürgermeister, „dass irgend Glück dabei im Spiel war?"

(Ich.) „Aber wie konnte er die psychologische Einwirkung so berechnen?"

(Bürgerm.) „Allerdings! Er konnte es; nur will er in andrer Augen nicht so verschmitzt erscheinen. O ich kenne ihn besser, als er denkt."

Der Graf kehrte wieder. „Kalaf," sprach er, „ist schon wieder eifersüchtig gewesen. Mehrere Offiziere haben seiner Turandot ein wenig allzu eifrig die Cour gemacht. Um die Sache zu beenden, hat das gute Kind mich gebeten, wo möglich heute noch ihre Verlobung bekannt zu machen."

Als beim Desert die Champagnerpfropfen flogen, als man der Kunst, dem Grafen und sei-

ner Truppe ein Lebehoch brachte, erhob der Bürgermeister sein Glas: „auf das Wohl unsers jungen Künstlerpaares, Kalaf und Turandot." Dankend erhoben sich beide. Man drängte sich mit Glückwünschen um sie her, und im Garten kündeten die Kanonenschläge den Anfang des Feuerwerkes an.

Der Oper und meines Freundes halber verlängerte ich meinen Aufenthlt, und sah noch manche gelungene Darstellung. Auf mein Bitten betrat der Graf selbst sogar einmal die Bühne, als Don Juan nämlich, seine Lieblingspartie, so sehr sie eigentlich seiner Individualität widersprach. Er war nämlich viel zu schmächtig und gelenkig für einen Don Juan in seiner Scene mit Zerlina und unter dem Fenster der Elvira glaubte man einen Mephisto zu sehen. Ausgezeichnet war er dagegen in beiden Finalen. Don Juans Zerrissenheit im ersten, der bleiche Trotz gegen den Geist im zweiten, habe ich nie mit so erschütternder Wahrheit darstellen sehen. Er behauptete, viel von Garcia in Paris gelernt zu haben. Von deutschen Künstlern dagegen, als Strohmeyer, Fischer, Blum, wollte er nichts wissen. Von dem letzten behauptete er, er habe nur einen einzigen genialen Moment in der ganzen Rolle. In der Scene mit dem Gläubiger vor dem 2ten Finale wo Don Juan den Rohrstuhl weit in den Hintergrund zurückschleudert, um seinen Manichäer in einen Armsessel zu placiren. Diese Scene sei überhaupt die einzige lebendige in der ganzen Rolle.

B e r i c h t e.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

(Fortsetzung.)

Ueber Rossini's Musik steht das Urtheil des Publikums fest. So sehr man sich an den höchst gelungenen Sätzen, namentlich der ersten grossen Arie des Buffo, dem schon erwähnten Duette, der glänzenden Arie des Tenors in C-dur, dem reizenden Zweigesange des Ramiro und Dandini, welcher das erste Finale einleitet, und dem grossen Sextett des zweiten Aktes in Es-dur ergötzt, so sehr widert auch die Verschnörkelung der Gesangpartie in den Solo-Sätzen des Dandini und der Cenerentola selbst an. —

Die Ausführung war glänzend und wurde mit dem reichlichsten Beifalle fast überschüttet. Dieser steigerte sich zum Vorruf aller Sänger. Da die Partie der Covacenere für eine Künstlerin von bedeutendem Stimmumfang (die erste Darstellerin im Jahre 1827 war dieselbe Signora Giorgi-Righetti, welche später, in Bologna privatisirend, als artistischer Kritiker über Rossini in der Brochure: „Cenni d'una donna etc." aufgetreten ist) geschrieben wurde, so hat für die Pallazzesi Manches geändert werden müssen. Dies schadet aber hier, wo es sich mehr um eine konzertmässige Bravourpartie als um ein in den dramatischen Organismus eingreifendes Theaterstück handelt, sehr wenig, und ist von Morlacchi mit Einsicht ausgeführt worden. — Benincasa ist in seiner Laune als D. Magnifico von sehr erheiternder drastischer Wirkung. — Am feinsten berührt — um nicht zu sagen, kitzelt — aber die Ohren der Dilettanti der schmelzende Vortrag des Tenor Rubini in dem einfachen Rezitative und dem ersten Duette (A-dur) so wie seine ausgezeichnete Fertigkeit, — zu wahrer Virtuosität mit vielem Geschmack ausgebildet — in der grossen Arie des 2ten Aktes Alles zur Bewunderung hinreisst.

Matilde di Sciabran.

Von dieser Oper (1821 in Rom zur Eröffnung des dem Banquier Duca Tortonia gehörigen Theaters Tordinone für eine seltsam zusammengewürfelte Gesellschaft, unter der nur die Sängerin Lipparini ausgezeichnet wird, in Eile zusammengeschmiert, später aber mit Rücksicht auf den celeberrimo tenore David eingearbeitet) sagt Stendhal ganz kurz: „Le libretto est éxécrable, la musique est délicieuse. Das erste ist unbedingt wahr, obwohl das Sujet, welches, wenn man das Thema: „Auch der Narr entgeht den Waffen Amor's nicht," fest hält, allerdings einer humoristischen Auffassung wol fähig ist, nicht zum erstenmale musikalisch bearbeitet worden ist. Méhul hat in seiner Euphrosine ou le Tyran corrigé eine geist- und

karaktervolle Musik geliefert, und Morlacchi hat 1810 in Italien seinen „Corradino" mit Glück auf die Bühne gebracht — ni fallor in Parma. —

Deliziös kann ich in der Musik nur das schelmische und originelle Duett der Prima Donna mit dem Aliprando, die Bravour-Rondo's des Tenors und der Matilde, so wie eine höchst pikante und durch die ungezügelt waltende Laune mit elektrischen Schlägen wirkende Stelle im ersten Finale finden. Rechne ich zu dem Gelungenen noch das wirkungsvolle Oktett, welches der Arietta des ersten Finale vorangeht, so bleibt in den übrigen Musikstücken nur Bodensatz von leichthingeworfener, fast trivialer Arbeit.

Aber glänzen können fertige, ausgebildete Sänger allerdings in allen Stücken, da diese für alle Formen des musikalischen Vortrages, für alle Groteskesprünge und Harlequinaden der sich übergurgelnden Virtuosität das weiteste Feld öffnen; und geglänzt haben auch die beiden Protagonisten in dieser Arena, die liebenswürdige Pallazzesi und der diesmal in einer anstrengenden Partie debütirende Tenor Pesadori. —

Letzterer war zwar leider in einer hörbar sehr ungünstigen physischen Disposition zum Singen, und daher bei weitem nicht so gut, als Ref. sich erinnert, ihn früher in Dresden gehört zu haben; die Stimme war im Forte übernommen und rauh, die Intonation nicht fest, und die Koloratur zwar reich, aber nicht immer ganz rund; demungeachtet hat die ausserordentliche Gewandtheit des Sängers das fremde Publiciren angenehm überrascht.

Matilde Pallazzesi hat ihrer Namensschwester aus dem Hause Shabran desto mehr Ehre gemacht. — Ich kenne zwar Mlle. Sontag als Darstellerin dieser Rolle nicht, wol aber aus andern höchst erfreulichen Leistungen; indess getraue ich mich doch zu behaupten, dass sie schwerlich diese Virtuosen-Partie fertiger und präciser singe. Der Timbre dieser beiden Stimmen ist zu verschieden, um einen Vergleich zu gestatten; die der Sontag verhält sich ungefähr zu der der Pallazzesi wie Fürstenau's Zauberflöte zu Bärmann's vollendet-schöner Klarinette. — Jedenfalls aber sage ich hoffentlich nicht zu viel, wenn ich meine, dass Dem. P. in dieser Aufgabe ausser der Sontag keine deutsche Rivalin zu fürchten hat.

Demoiselle Emmering, welche den Edoardo sang, gefiel in ihrer Arie nicht, etwas mehr in dem Duette des 2ten Aktes.

Colombo, heroische Oper in 2 Akten
von Morlacchi.

Am 25sten Mai dargestellt.

Ich befinde mich zum Anfang meiner heutigen Mittheilung an Sie, in einiger Verlegenheit. Im Mai v. J. hatte ich, bei einer kurzen Anwesenheit in Dresden, Gelegenheit, diese Oper auf der dortigen Bühne zu hören, und habe damals pseudonym dem mir seit meiner Knabenzeit befreundeten Redakteur der Abendzeitung einen Aufsatz über dieselbe mitgetheilt, den derselbe nachsichtig zu beurtheilen die Güte hatte, und ihn in No. 118 sq. seines Journals abdrucken liess. Da nun bei dem wiederholten Anhören der Oper meine Ansicht sich im Ganzen durchaus für mich bestätigt, und nur in wenigen Einzelheiten modificirt hat, so muss ich vorläufig Ihre Leser um die Vergünstigung bitten, mich, was meine individuelle Ansicht von dem Text und der Tondichtung betrifft, auf jenen Aufsatz beziehen zu dürfen. Sollte ich durch die Gunst des Komponisten, wie ich hoffe, in den Stand gesetzt werden, durch eigne Lektüre seiner Partitur ein weitereingehendes näher motivirtes musikalisches Urtheil abzugeben, so verspreche ich, solches in Ihrem Blatte nachzuholen, und alsdann über Morlacchi's Wirken als Komponist etwas Mehreres mitzutheilen. Ich bemerke daher hier nur, dass bei der Reproduktion seines Werkes in diesem Jahre einige vortheilhafte Veränderungen angebracht, namentlich manche exaberante Länge abgeschnitten, auch zwei Arien zur Erleichterung der Sängerinnen, und ohne Nachtheil für die Wirkung mit Geschick transponirt hat.

Das Publikum nun hat die Komposition im Ganzen mit Beifall aufgenommen, wozu die exakte Ausführung der bedeutenden und durchgehends sehr anstrengenden Gesangpartien durch das treffliche Sänger-Quatuor, die Pallazzesi und Schiasetti und die Herren Zezi und Rubini und die höchst preiswürdige, regsame Theilnahme

des Orchester- und Chorpersonals das ihrige beigetragen haben. Allein es schien doch mit der Eigenthümlichkeit des verdienstvollen Tonsetzers sich nicht ganz befreunden zu können. Darüber zwei Worte. So wenig auch M. als moderner ital. Komponist — und aus einem andern Standpunkt kann und will er doch gewiss nicht angesehen und beurtheilt werden — es verschmäht, den theatralischen Effekt zunächst im Auge zu behalten (dahin rechne ich besonders die Lebhaftigkeit der Rhythmen und den Glanz der Instrumentirung so wie bedeutende Chormassen), so ist er doch viel gewissenhafter als z. B. Rossini, in dem, was die ital. Kunstsprache „Servir la paro'a" nennt. Um nun jedem Wechsel des Empfindungs-Ausdruckes in den Worten seines Textes genau zu folgen, ändert er sehr oft Rhythmus, Tonart und Taktmaass, und dieser bunten Mannigfaltigkeit ohne Störung zu folgen, mag allerdings einem mit der Sprache des Urtextes grösstentheils unbekannten Publikum, welchem die individuelle Art und Weise des Meisters, welcher ihm sein Werk vorführt, fremd ist, ziemlich schwer werden. Wünschenswerth wäre es daher für M. — um einseitige voreilige Urtheile zu vermeiden, dass die Verhältnisse eine Reprise der Oper gestatteten. Sie würde alsdann gewiss vielen Eingang finden.

... Vorzüglich günstig erscheint Signora Pallazzesi als Zilia. Sie entwickelt hier, besonders in der in der That über Gebühr langen grossen Scene des 2ten Aktes, eine imponirende Kraft und Ausdauer der Stimme, um welche sie jede Sängerin beneiden kann; denn sie singt auch nach dieser enormen Anstrengung noch mit derselben Reinheit und Frische des Tones wie zu Anfang der Oper, und nirgends wird Erschöpfung sichtbar. Nächst dieser Rolle ist die schöne Basspartie des Colombo selbst in der würdevollen und höchst gelungen wahrhaft imposanten Darstellung des trefflichen Zezi zu aller Ehre gebracht. —

Il Matrimonio Segreto, von Cimarosa.

Am 28sten Mai aufgeführt.

Dieses ältere Werk, welches von ganz Europa als ein Meisterstück in seiner Art anerkannt ist, hat seine zauberische Wirkung auch bei dieser Reprise bewiesen. Jedes Stück ist von dem zahlreich versammelten Publiko applaudirt, das treffliche Bass-Duett des 2ten Aufzuges da Capo begehrt worden, und am Schlusse wurde unter dem stürmendsten Beifall das ganze darstellende Personale hervorgerufen. Wie jedes in sich und in seiner Gattung vollendete Werk reich an vielseitigen Beziehungen ist, und dem aufmerksamen Betrachter von mehr als einer Seite die interessantesten Ansichten und den mannigfaltigsten Genuss darbietet, so ist auch Matrimonio Segreto in mehr als einer Hinsicht höchst erfreulich; der Melodist erfreut sich an der naiven Grazie der Melodie, der Harmonist ergötzt sich an der zwar auch leichten, aber doch kunstreichen Kombination der grössern Ensemble-Stücke und der beiden ausgezeichneten Finali.

Als diese Meister-Oper in dem Genre der Konversation oder wenn man lieber will, das Stilo di mezzo carattere (welcher Styl, beiläufig gesagt, seit Fioravanti in der Bühnenpraxis des italienischen Opernwesens, ganz ausser Uebung und Anwendung gekommen zu sein scheint) im Jahre 1792 auf die italienische Opernbühne zu Dresden gebracht worden war, auf welcher sie seitdem bei der gediegenen Musikliebe und Kenntniss des vorigen und jetzigen Herrschers ein stehendes Repertoir-Stück geblieben ist, schrieb der Korrespondent der Leipz. musikal. Zeitung Folgendes: „Grossen Werth hat die Tendenz dieses Singspiels unstreitig und lange noch wird es ein Lieblings-Stück bleiben. Die Kenner halten es einstimmig für ein Meisterwerk, und wohl mit Recht, wenn sie auch die Partitur noch so kritisch zergliedern, die der Schönheiten so viele, in wechselnder Mannigfaltigkeit enthält. Die Aufführung war dem Gehalte des Werkes vollkommen angemessen."

Letzteres dürfte auch von der Leistung der gegenwärtigen Gesellschaft gelten. Die Partie der Carolina, in Dresden zuletzt von der seitdem abgegangenen Sängerin Beisteiner gesungen, war nicht besetzt, als die Direktion sich veranlasst sah, diese ältere Oper in das Repertoir für ihre Gastdarstellungen in L. aufzunehmen. Sie musste daher von der frühern Darstellerin, der Signora Sandrini, aus Gefälligkeit und zur

Aushülfe wieder übernommen werden, um die Produktion möglich zu machen. Das ausgezeichnete mimische Talent der trefflichen Künstlerin, ihr zarter gebildeter Sinn für den Gesangsvortrag in ähnlicher Musik, hat gemacht, dass diese Leistung ihr zur höchsten Ehre gereicht. Das Leipziger Publikum konnte nicht, wie das Dresdner, durch die Erinnerung an das frühere Wirken der ausgezeichneten Frau, zu besondrer Gunst gestimmt sein, und doch hat es die sinnige Leistung mit einstimmigem Beifall anerkannt und gewürdigt. Die Künstlerin hat die Freude gehabt, zu einer Zeit, wo ihre äussern Mittel durch das nahende Alter (sie muss nahe an 50 Jahre zählen) sehr geschwächt sind, die innere Kraft ihres lebendigen Geistes und künstlerischen Sinnes durch lebendige Theilnahme eines oft nur für die Frische und imponirende Gewalt grosser physischen Kräfte empfänglichen Publikums geehrt zu sehen. Herr Zezi hat sich als Graf Robinson nicht allein als Sänger, sondern auch als Schauspieler vortheilhaft gezeigt. Vergleicht man seine Auffassung mit der Art und Weise, wie Herr Genast bei der letzten Darstellung dieser Oper von der Küstner'schen Gesellschaft, dem Publiko durch widrige Karrikatur eines Gecken lästig wurde — es ist dies damals von dem Herrn Hofrath Wendt, wie billig, in Ihrem Blatte gerügt worden — so hat man nur Ursache, sich über den richtigen Blick des viel jüngern und auf der Bühne bei weitem nicht so erfahrenen Dresdner Sängers herzlich zu freuen. Herr Benincasa steht als Geronimo ganz und vollkommen an seinem Platze. Seine Komik ist zwar nicht gerade in Abwechslung reich und übersprudelnd, aber er ist durch glückliche Begünstigung seiner Natur allemal das ganz, was er sein und darstellen will, und diese Rundung ist jederzeit erfreulich.

Paolino wurde von Herrn Rubini, die 2te Schwester von Dem. Veltheim und Fidalma von Signora Schiasetti gesungen. — Vorzüglich lobenswerth ist die Präcision aller dieser Sänger in den vielen Ensemble-Stücken.

Eine Berliner Sängerin in Italien.

(Aus einem Briefe.)

Es wird Ihnen gewiss recht sehr angenehm sein, in Ihrer musikal. Zeitung eine Berlin'sche Sängerin aufzuführen, welche gegenwärtig in Italien ausserordentlichen Beifall findet. Es ist dieses die Dem. Bertha Carl. Als Soldatentochter wurde sie in das Friedrichs-Stift aufgenommen und dort unter Leitung des königlichen Chor-Direktors Leidel im Gesang unterrichtet. Da sich ihre schöne Stimme noch mehr entwickelte, gab sie der damalige Intendant, Herr Graf v. Brühl bei der königlichen Sängerin Auguste Schmalz in Pension und Unterricht, liess sie auch in Sprachen, Tanz und Deklamiren unterrichten. Da sie hier mehrere Jahre zugebracht, ward sie als Sängerin bei der Oper angestellt. Hier wurde sie aber nur wenig gebraucht, und weil sie den Drang in sich fühlte, sich zu vervollkommnen, ging sie nach Frankfurt a/M., wo sie sich zuförderst engagirte. Besonderes Glück hatte sie hier erwartet; denn ein grosser Beschützer der Kunst machte ihr den Antrag, sie auf seine Kosten nach Mailand zu schicken, um sich dort auszubilden. Dankbarlichst nahm sie dieses Anerbieten an und begab sich nach Mailand, wo sie ein Jahr zubrachte. Dort hörte sie die berühmte Pasta und den La Blache, und unter einem sehr geschickten Lehrer Ronconi bildete sie ihren Gesang so aus, dass sie, wenn sie auch im Theater nicht öffentlich auftrat, doch in Privat-Konzerten mit ausgezeichnetem Beifall sang. Das Gerücht ihres Talents ging ihr daher nach Turin voraus, und sie ist daselbst mit 6000 Fr. und einer Benefiz-Vorstellung engagirt.

Ueber ihren ersten Debüt berichtet man aus Italien: „Es war in „Der Waise des Waldes," einer Oper, welche Coccia im v. Jahre für das grosse Theater zu Mailand schrieb, dass die Dem. Carl, gebürtig aus Preussen, zum erstenmale auf der Bühne in einer Hauptrolle auftrat. Sie wurde vom Publikum auf die schmeichelhafteste Weise aufgenommen, und erhielt seitdem bei jeder Vorstellung einen immer glänzendern und höchst verdienten Beifall. Da man wusste, dass sie bei ihrem Aufenthalte in Mailand den Rath und Unterricht des trefflichen Ronconi benutzt hatte, der, wie wenige, in dem Besitze des Geheimnisses des wahren schönen Gesanges ist, und dem auch andre Sänger die feinste Ausbildung in ihrer Kunst verdanken, so wunderte sich das Publikum von Turin nicht, dass die junge Künstlerin ihre Stimme zu jenen lieblichen und ausdrucksvollen Weisen mässigte — die das Wesen des edelsten Styles ausmachen und welche so viel treffliche Künstler nicht kennen oder nicht anwenden oder nicht anzuwenden wissen. Wenn sie den ausländischen Accent gänzlich ablegt, was ihr durch Uebung und fortgesetzten Fleiss nicht schwer werden wird, so kann man der Dem. Carl einen schnellen Fortschritt des Beifalls zum Triumph weissagen." —

Man hat ihr Engagement in Rom angetragen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.
(Der No. 24. ist der litterarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger No. 7. beigefügt worden.)

Verzeichniss von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

Nr. 7. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. den 12. Juni 1830.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versendet worden:

Gallerie aus Napoleons Leben,

oder bildliche Darstellung seiner Denkart, seines Charakters und seiner Handlungen in lithograph. Abbildungen mit den nöthigen Erläuterungen; lithographirt von A. Brandt und beschrieben von Dr. J. A. Bergk. in 4to. 1. Lieferung à 12 ggr.

Diese schön gezeichneten Scenen sind vom größten Interesse und stellen den Helden des Jahrhunderts in den verschiedenartigsten Verhältnissen seines begebnißreichen Lebens dar. Der Umstand, daß die ausführliche Beschreibung sich unmittelbar unter den Bildern befindet, trägt zur Bequemlichkeit bey und erlaubt dieselben als unterhaltende Zimmerverzierung zu verwenden.

Die ganze Sammlung wird aus circa 40 Blättern bestehen, die in gleichmäßigen Lieferungen in Jahresfrist in Händen der Abnehmer seyn werden. Jede Lieferung von 4 Blättern wird 12 ggr. kosten, jedoch wird der Preis nach Vollendung des Ganzen erhöht werden.

Er starb am 3ten Mai 1821 Abends um 6 Uhr.

Ein allegorisches Erinnerungsblatt, lithographirt von A. Brandt in gr. Folio. (Commissions-Artikel) Preis 12 ggr.

Dieses schön erfundene Kunstblatt wird allen Freunden Napoleons eine willkommene Erscheinung seyn, es dient als Pendant zu dem unter dem Titel zur Erinnerung an eine denkwürdige Zeit erschienenen Kunstblatte, dem es in Format und Ausführung gleicht. —

Industrie-Comtoir in Leipzig.

Anzeige. DEUTSCHE ALLGEMEINE BERICHTE für Politik, Culturgeschichte und historische Ueberlieferung; ist der Titel einer seit Anfang 1830 in Hamburg neu erscheinenden politischen Zeitung, welche sich durch ihre Originalaufsätze und historischen Sammlungen zu einem Archiv der Zeitgeschichte bilden wird. Alle Ober-Postämter und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an, in Leipzig F. A. Brockhaus, woselbst auch Probe-Nummern zu haben sind. Preis 12½ Rthlr. jährlich. Inserate 1¼ ggr. pr. Zeile von 35 à 60 Lettern.

Neue französische Literatur.

Folgende Neuigkeiten erhielten wir so eben aus Paris:

Mémoires de St. Simon 19me, 20me et dernier Vol.; Amours et Galanteries des Rois de France 2 vol. Scènes de la vie privée p. Balzac. 2 vol. Histoire de Charles - Edouard et de la rivalité de l'Angleterre et de l'Ecosse p. Pichot 2 vol.; Mém. de Brissot. Tom. 1—2. Nouveaux Proverbes dramatiques p. Leclercq. 1 vol.; Voyage autour du monde p. Freycinet; Voyage autour du monde p. Duperrey avec Atlas; Journal d'un Voyage à Temboctou et à Jenné dans l'Afrique centrale p. Caillié, 3 vol. et Atlas; Voyage aux iles du Snd p. Dillon, 2 vol.; Voyage militaire dans l'empire Othoman, 2 vol. et Atlas; Histoire de la guerre de l'independance des Etats-unis p. Leboucher, 2 vol. et Atlas; Cours élémentaire d'art et d'histoire militaires à l'usage des élèves p. Rocquancourt; de la Cavalerie ou des Changements nécessaires dans la composition etc. des troupes à cheval p. l. Gal. Roche-Aymon, 2 vol.; Esprit de l'homme de guerre, 1 vol.; Au Roi et aux Chambres sur l'expédition d'Alger p. de Laborde; Ephémérides universelles, ou Tableau religieux, politique, litteraire, anecdotique etc. pour chaque jours de l'année etc., 5me et 6me vol.; Le Frondeur. 1 vol.; La sage femme par Picard, 4 vol.; La Réligieuse de Monza, 5 vol.; Hernani p. V. Hugo (ed. de Berlin 8 ggr.); Album du jeune naturaliste; Die Mémoires de Bourrienne, Dubois, Rovigo, Vidocq, Dubarry, Femme de qualité, sur Joséphine, 2 Vol. etc. etc. sind vorräthig in der

Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versendet worden:

Allgemeine Encyklopädie
der gesammten Land- und Hauswirthschaft
für Deutschen,
mit gehöriger Berücksichtigung der dahin einschlagenden Natur- und andern Wissenschaften. Ein wolfeiles Hand- und Hülfsbuch für alle Stände Deutschlands; zum leichtern Gebrauch nach 12 Monaten des Jahres in 12 Bden geordnet, rc. Oder

allgemeiner und immerwährender Land- und Hauswirthschaftskalender. Bearbeitet von einer Gesellschaft von Gelehrten. Herausgegeben vom Dr. C. W. E. Putsche. 10r. Bd. 48½ Bogen, 4 Kupfer und 6 Tabellen

Ausgabe No. 1. auf gutem Druckpap. Preis 1 Thlr. 16 ggr.
Ausgabe No. 2. auf f. fr. Druckpapier — 2 Thlr. 8 ggr.

Die bisher erschienenen 10 Bände zusammen von 439 Bogen kosten
Ausgabe No. 1. 16 Thlr. 8 ggr.
Ausgabe No. 2. 22 Thlr. 20 ggr.

Dieses äußerst vollständige Werk enthält die gesammten landwirthschaftlichen Wissenschaften mit Berücksichtigung aller bis auf den heutigen Tag gemachten Erfahrungen, Verbesserungen und Entdeckungen, in einer zweckmäßigen äußerst verständlichen Darstellung; es sollte keinem gebildeten Oekonomen fehlen. —

Das Lavater'sche System der Physiognomik
oder die Kunst, durch die Constitution, die äußern Gewohnheiten und vorzüglich durch die Untersuchung der Formen des Kopfes und der Gesichtszüge des Menschen, dessen Geschmack, Neigungen, Capacität, Anlagen, Grad der Bildung und Reife zu erkennen. — Eine schön gedruckte Tafel im größten Imperial-Format mit vielen lithographischen, colorirten Abbildungen. Preis 16 ggr.

Das ganze System befindet sich auf dem einzigen großen Blatte kurz und deutlich auseinander gesetzt und wird denen, welche sich damit bekannt machen wollen, äußerst nützlich seyn.

Das Gall'sche System der Schädellehre
(craniosccopie) über die Fähigkeiten und Kräfte des Menschen und die Verrichtungen des Gehirns. Nach den letzten von Dr. Gall, kurz vor seinem Tode gemachten Betrachtungen. Eine schön gedruckte Tafel im größten Imperial-Format mit vielen lithographischen, colorirten Abbildungen. Preis 16 ggr.

Das ganze System ist durch diese einzige Tabelle höchst anschaulich gemacht und läßt für den dasselbe Studirenden nichts zu wünschen übrig.

Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.

So eben ist erschienen:

Gedächnißtafel der dritten Secular-Feier der Uebergabe der Augsburgischen Confession.
Colorirt, mit vielen Bildnissen, Vignetten und Abbildungen in groß Folio. Preis 8 ggr.

Dieses äußerst geschmackvolle, wohlfeile und zeitgemäße Blatt erfreut sich eines ungetheilten Beifalls. —

Industrie-Comtoir in Leipzig.

So eben ist bei uns erschienen und in allen guten Buchhandlungen zu haben:

Die Musik.

Anleitung, sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können.

Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst

von Carl Blum

nach dem französischen Werke des Hrn. Fétis „La musique mise à la portée de tout le monde." Velin, eleg. geh. 1½ Thlr.

Das Original erregte bei seinem Erscheinen so sehr die Aufmerksamkeit der Franzosen, dass eine 2te Auflage schon jetzt (3 Monate nach der Herausgabe) nöthig geworden ist. Ein Werk, welches die Kunst lehrt, ein Kenner in der Musik zu werden, ohne sie studirt zu haben, ist jetzt ein wahres Bedürfniss; Herr C. Blum, welcher sich der Herausgabe unterzogen hat, bereicherte das Werk mit Anmerkungen, und war bemüht, unterrichtend zu unterhalten. Der Name des Herrn Fétis ist in der musikalischen Welt zu bekannt und von zu grossem Gewicht als dass ein von ihm verfasstes Werk der Empfehlung bedürftig wäre. Nach übereinstimmendem Urtheil der französischen Critiker ist es Herrn Fétis gelungen, die Musik in ihren der Wissenschaft und der Kunst angehörenden Theilen verständlich, unterhaltend und doch gründlich vorzutragen.

Geschichte der großen Befestigungskunst.

Eine Skizze von Louis Blesson.
mit einer Kupfertafel geh. 20 ggr.

(Binnen kurzem erscheint von demselben Verfasser:
Die große Befestigungskunst. 1ste Abtheilung.
Auch unter dem Titel: Befestigungskunst für alle Waffen. 2ter Theil. Mit 6 Kupfertafeln.)

Johann von Schwaben.
Trauerspiel in 5 Akten von Döhne.
1830. geh. 16 ggr.

Das Verhältniß der chemischen Verwandschaft zur galvanischen Electricität, in Vorlesungen dargestellt von W. W. Fischer, 1½ Thlr.

Elementarisches Unterrichtsbuch bei Erlernung der hebräischen Sprache. Zum Schul- und Privat-Gebrauch 8. von Moses Heinemann, 18 ggr.

Répertoire du théâtre français à Berlin, ou Collection des meilleures pièçes du théâtre français moderne.

No. 56 Hernani, ou l'honneur Castillan. Drame par V. Hugo. 8 ggr.
No. 57. La Reine de seize ans. Comédie en 2 actes, mêlée de couplets par Bayard. 6 ggr.
No. 58. L'actrice en voyage. Vaudev. en 1 acte. 6 ggr.
No. 59. Ninette, ou la petite fille d'honneur. Comédie en 2 actes, mêlée de couplets par Brazier, Carmouche et Jouslin. 6 ggr.

Schlesingersche Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden Nr. 34.

Bitte um Geduld!

HILDBURGHAUSEN UND NEW-YORK.

BIBLIOTHECA *SCRIPTORUM GRÆCORUM* *ET* *LATINORUM* CLASSICA.

Vier Wochen nach ihrem Erscheinen sind die ersten Bände unserer BIBLIOTHECA CLASSICA (Virgilii Opera und Homeri Ilias), eine Auflage von 9000 Expl., vergriffen. Jetzt von allen Seiten durch neue Besteller gedrängt, bitten wir dieselben um Geduld, unter der Versicherung, dass die zweite, fünftausend Exempl. starke Auflage, sowohl in der Schul- als Handausgabe gleich prachtvoll wie die frühere ausgestattet, binnen acht Wochen geliefert, und zugleich mit dem zweiten (letzten) Bande des Homers (Odyssea, Wolff'scher Text, Handausgabe 16 Gr. Schulausgabe 4 Gr.), dem ersten Bande des Cicero (nach Orelli) und Horaz (Fea-Bothesche Recens., in der Schulausgabe zu 4 Groschen) versandt werden wird. — 1. Juny 1830.

Das Bibliographische Institut.

Portrait der Demoiselle Henriette Sontag

lithogr. p. Vigneron à Paris. Vél. gr. fol. 18 ggr.

Unter den vielen bis jetzt herausgegebenen Bildnissen dieser Künstlerin, zeichnet sich dieses durch sprechendste Aehnlichkeit und besonders gute Ausführung aus. In Commission in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

In unserm Verlage ist so eben erschienen:

Christlicher Familien-Tempel.

Zweiter Band. mit 1 Kupfer.

(Royal 8. Trefflicher Druck auf Velin. Schön und dauerhaft gebunden.) Subscriptionspreis: 16 Gr. sächs. oder 1 fl. 12 Kr. rheinl.

Die Tendenz dieses Werks ist: größere Verbreitung wahren Lebensglücks durch Wiedererweckung, Belebung und Kräftigung des Sinnes für ein reines, edles Familienleben, für Tugend und für ächte christliche Frömmigkeit; eine Frömmigkeit, die mit der mystischen Frömmelei, welche gegenwärtig in den verschiedensten Formen das Vaterland durchspukt, nichts gemein hat. —

Diese Tendenz, gegründet auf eine sorgfältige, wahrhaft classische Auswahl religiöser Vorträge über Familienleben (deren Verfasser die größten Religionslehrer unserer Zeit sind) fand allgemeine Anerkennung; so wie des Werkes höchst ansprechende, würdige und wirklich prachtvolle Ausstattung, verbunden mit der äußersten Wohlfeilheit, den ungetheiltesten Beifall aller Käufer sich erworben hat. Dadurch geschah es, daß der erste Band, von dem wir eine sehr starke Auflage machten, obgleich er erst vor wenigen Wochen erschien, schon jetzt in vielen tausend Familienkreisen verbreitet ist und segnend wirkt. Wir bereiten gegenwärtig eine neue Auflage desselben vor, die wir nicht geringer ausstatten werden als die erste. —

Den dritten Band des Familientempels geben wir in 6 Wochen aus; das ganze Werk aber, (es soll aus fünf Bänden bestehen) kommt zuverlässig bis Michaelis in den Besitz der Besteller. Die Subscriptionspreise, 16 Groschen sächsisch für den Band dauern, um der größten Verbreitung des Werks nicht hinderlich zu sein, vorläufig ohne Erhöhung fort.

1. Juni 1830.

Das Bibliographische Institut zu Hildburghausen und New-York.

Kritische Blätter für Forst und Jagdwissenschaft,

in Verbindung mit mehreren Forstmännern und Gelehrten herausgegeben von Dr. W. Pfeil, Königl. Preuß. Ober-Forstrathe und Professor. Fünfter Bd. Erstes Heft. Mit einem Kupfer in 8. broch. 13¼ Bogen. Preis 1 Thlr.

Inhalt.

1. Recensionen. 2. Abhandlungen: Historische Uebersicht der Entwickelung der forstlichen Unterrichtsanstalten. — Ueber die Verkohlung des Holzes im Schwartzischen Verkohlungsofen. — Der kegelförmige Pflanzspaten. — Zur Geschichte des Lerchenbaums. — Der kurze Umtrieb. — Ueber die Forstabschätzung des Herrn Hundeshagen. — Wie würdigt man den Wildschaden im Felde? — Ueber Absprünge der Fichten. — Die preussischen Elbforsten im Regierungsbezirke Magdeburg.

Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.

Neueste Musikalien.

Bekantmachung.

Um den häufigen Nachfragen mehrerer Theater-Directionen zu genügen, mache ich hiermit bekannt, dass Buch und Partitur der Oper Wilhelm Tell, von Rossini in der Art, wie ich sie für unser Theater gestrichen habe, nebst dem Arrangemennt derselben und der von mir hiezu componirten Scene zwischen Tell und Gesler, nach Schillers Worten, im dritten Akt, in der Musikhandlung der Herrn B. Schott's Söhne in Mainz zu haben ist. Frankfurt d. 3. Mai 1830.

C. Guhr, Kapellmeister.

So eben ist erschienen und in allen guten Musikhandlungen zu haben, in Berlin im Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung:

Der Schweizerbub

Variationen für Gesang und Pianoforte
in allen Concerten gesungen
von Fräulein Henriette Sontag
und für dieselbe componirt
von J. P. Pixis.

Preis 10 ggr.

dito für Gesang mit Begleitung der Guitarre. arr. von Gernlein. 8 ggr,

Der enthusiastische Beifall, mit dem Fräulein Henriette Sontag diese Variationen auch hier vorgetragen, bürgt für die allgemeine Verbreitung, welche diese Composition finden wird.

Der Reigen

La Valse au Chalet.

Rondo sur la Romance de C. M. de Weber.
composé pour le Pianoforte
par J. P. Pixis.

Op. 104. Preis 16 ggr.

Zwölf Lieder

mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von
Felix Mendelsohn-Bartholdy.

1s Heft: Der Jüngling. 2s Heft: Das Mädchen.
Opus 9. Jedes Heft 16 ggr.

Von den:
Variations sur l'air „Nel cor piu non mi sento" (Mich fliehen alle Freuden), composées et chantées par:

Madame Catalani.

ist so eben eine neue Ausgabe mit untergelegtem deutschem Texte erschienen. Preis 10 ggr.

Fra Diavelo

oder

Das Gasthaus in Terracina

Oper in 3 Acten
Musik von
D. F. E. Auber

Paroles françaises de Mr. Scribe.

Teusche Uebersetzung von C. Blum.

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten Auber, welche in Paris, auf dem Theater der Opéra comique, mit ausserordentlichem Beyfall gegeben worden, wird, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung,

in Partitur, mit französischem und deutschem Text,

Orchester-stimmen,

im Clavier-Auszug, mit französischem und deutschem Texte,

mit Textbuche französisch und deutsch, Abbildung der Decorationen, der Costüme, und einer Beschreibung der Scenerie, und in mehreren Arrangements, bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

☞ Gemäs einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Deutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszug versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

B. Schott's Söhne
Grossherzogliche Hofmusikhandlung in Mainz.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

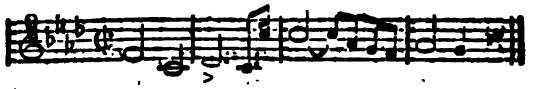
Siebenter Jahrgang.

Den 26. Juni — № 26. — 1830.

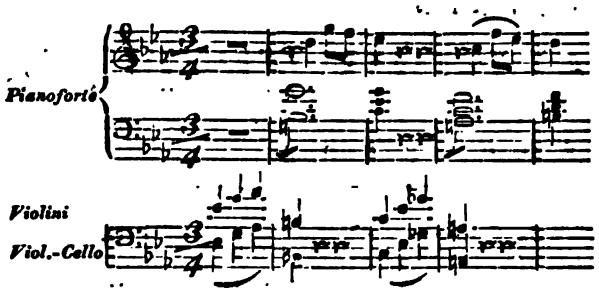
Beurtheilungen.

2 Quartette und 2 Trio für Pianoforte, Violon et Violoncelle, komponirt von Auguste de Sayve. Paris bei Zetter und Janet-Cotelle.

Die Quartettmusik hat in den letzten 15 Jahren so viel Liebhaber gefunden, dass dadurch das Erscheinen so vieler Werke, diese Gattung von Komposition betreffend, erklärlich wird. Viele Köpfe, viele Sinne. Die schwierigern Aufgaben, welche Beethoven, nach ihm Spohr, Fesca stellten, das eigne Genre, in welchem der treffliche Onslow schreibt, ist nicht eines jeden Sache und erfodert ein Studium des Vortrages, dem viele Liebhaber sich nicht unterziehen wollen. Es bleibt verdienstlich, auch dem übrig bleibenden Theile des Publikums, welches an der Quartettmusik Geschmack findet, Gelegenheit zu geben, sein Vergnügen zu befriedigen. Von manchem Wuste, was in dieser Hinsicht geschrieben, gar nicht zu reden, machen selbst unter den bessern Werken dieser Art die vorliegenden 2 Quatuors und 2 Trios von Auguste de Sayve eine rühmliche Ausnahme. Der Satz des Komponisten ist durchaus klar, immer melodiös, die Harmonien nicht zu verwickelt, und im Ganzen ist das Spielbare oder besser die Behandlung der Instrumente, welche mit keinen zu grossen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, zu loben. Das erste Quartett F-moll beginnt mit einem Thema der ersten Violine:



welches wohl ein Kontrathema verdient hätte, um so mehr, als dasselbe manchen Wendungen, Umkehrungen offen steht und gerade der Quartettenstyl — solchen angenehmen Subtilitäten à la camera das rechte Feld bietet. Wie man in dergleichen tief gelehrt und doch stets angenehm bleiben kann, hat Haydn gleich zu Anfang am Augenscheinlichsten bewiesen. Das Tempo di minuetto ist das Gelungenste von diesem Quartett, es bewegt sich leicht, hat einige hübsche, natürlich herbeigeführte kanonische Sätze, und das Trio ist von sehr lieblichem Effekte. In dem letztern Sinn genommen schliesst sich das Finale, wenn es mit dem erfoderlichen Ausdruck vorgetragen wird, rühmlichst an. Das zweite Quartett verräth in der Behandlung des Allegro denselben Komponisten, und auch bei diesem ist das Tempo di Minuetto wiederum der Glanzpunkt des Ganzen. Es ist höchst originell gehalten, und wir gestehen, dass wir dies Musikstück zu den besten seiner Art zählen. Der Anfang des Violoncello im Doppelpizzicato und der Eintritt der Bratsche und Violinen und mit ihnen also das Thema, ist karakteristisch und nicht gewöhnlich. Die beiden Trios betreffend, das eine in D-, das andre in C-moll, so gebührt ihnen offenbar der Vorzug; des Tadelnswerthen findet man gar nichts, und des Lobenswerthen sehr viel. Wir gestehn, dass wir dem in D-moll das Uebergewicht in Neuheit der Gedanken vor dem im C-moll einräumen, und wie ein gutes Final den Effekt einer Oper erhöht, so ist es bei diesem Trio mit der höchst anmuthigen Polonaise, deren Thema durch das Violoncell introducirt wird, der Fall. Doch hat das Trio in C-moll auch eigenthümliche Schönheit, und reich an wahrem tiefen Ausdruck ist das schöne Adagio, dessen Anfang und vorzüglich die Art der Durchführung, das Talent keines gewöhnlichen Komponisten verräth.



Mit Recht können diese Trios eben so wie die Quartette als eine Bereicherung in dieser Gattung von Komposition angesehn werden, und es ist zu wünschen, dass der Komponist auf einer Bahn fortfahre, die er so schön begonnen hat. L**

Sogleich nach Empfang der mir zugeschickten 5 Hefte beeilte ich mich, Ihrem Wunsche nachzukommen, und ein Referat baldigst einzusenden. Ich konnte das um so lieber und leichter, da ich es mit guten und mir grösstentheils schon bekannten Sachen zu thun hatte, und war nur sehr erstaunt, dass dieselben Ihnen so spät erst zugeschickt wurden; denn seit dem Erscheinen der No. 1. und 4. in Wien ist schon sehr geraume Zeit verflossen.

Aber so geht es oft und es wundert Komponisten dann mit Recht, ihre Werke so spät erst angezeigt zu finden, da sie, namentlich bei der sonstigen Thätigkeit und der grossen Bekanntschaft der Wiener Kunsthändler mit dem Auslande, weit früher verbreitet sein müssten. Oft wurde darüber schon gesprochen, und ich kann nicht umhin, das oft Gesagte hier nochmals zu wiederholen, und die Kunsthandlungen um ihres eignen Vortheils willen aufzufodern, mit der Einsendung neuer Verlags-Artikel an die Redaktionen nicht Jahre lang zu säumen; denn folgendes Werk von Leon de St. Lubin ist bereits vor länger als einem Jahre erschienen.

Doch nun zur Sache. Ich wende mich zuerst zu:

Variations brillantes sur un thême favori de Himmel pour le Violon principal avec acc. d'Orchestre, comp. et ded. à Mr. N. Paganini par son admirateur Leon de St. Lubin. Oeuvre 22. Vienne chez Mechetti.

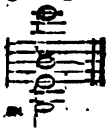
Das Thema: „an Alexis," von Himmel ist eines von jenen glücklichen Motiven, die von fast allen Instrumentalkomponisten und oft trefflich benutzt worden sind. Auch für die Violine giebt es schon mehrere Hefte Variationen; allein Ref. kann keines davon dem Angezeigten gleichstellen. Herr Lubin ist selbst ein ausgezeichneter Geiger, wovon Sie ja wol bald sich zu überzeugen Gelegenheit haben werden, da er, dem Vernehmen nach, für die Königstadt engagirt ist, versteht die Technik des Instruments vollkommen, und zeigt in der That durchweg, dass das Werk würdig war, dem auch von ihm bewunderten Paganini zugeeignet zu werden. Es ist das Thema 6 mal verändert und zwar jedesmal in geschmackvoller, für die Violine sehr zweckmässiger, brillanter Weise.

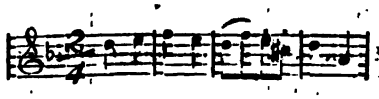
Die erste Variation ist legato, jeder Theil wiederholt sich und diese Wiederholung wird durch wechselnde Stricharten für den Zuhörer mannigfach gemacht, die zweite keck und rollend in feurigen Sextolen, die dritte in kräftigen Doppelgriffen; alle drei hinreichend, die Bravour des Künstlers zu zeigen, ohne ihm gerade zu Anstrengendes, zu Schwieriges zuzumuthen. Ref. gesteht, dass es, seiner Ansicht nach, Pflicht jedes Komponisten für Konzertinstrumente gegen sich selbst sein sollte, in Bezug auf Schwierigkeiten Maass zu halten, da durch Ueberhäufung derselben die Möglichkeit der Popularität seines Werkes ganz schwindet. Will und kann er selbst Ungeheures leisten, so steht es ihm ja frei, z. B. für sich zu schreiben und es zu spielen, wie dies bei dem Wiener-Violinspieler Slawjk der Fall ist.

Ein Scherzando, reich an mannigfachen Stricharten, ein gesangvolles Adagio, folgt nach, und ihnen reiht sich ein Allegro $\frac{2}{4}$ Takt an, das das Ganze effektvoll beschliesst. Eine gute Wirkung dieses Konzertstückes ist bei vollendetem, gerundetem Vortrag unausbleiblich, und Herr Lubin möge sich bewogen finden, die Zahl seiner wackern Instrumentalkompositionen bald durch Neues zu bereichern.

No. 2. Introduction et Violons brillantes sur un thême favori pour le Violon avec acc. d'Orchestre par F. Pechatschek. Oeuv. 28. Vienne chez Mechetti.

Mit Recht kann Herr P. das Thema ein brillantes nennen; denn es ist der Sehnsuchts-

walzer von Schubert (nicht, wie oft irrig geglaubt wird, von Beethoven). Dieses so höchst melodiöse Thema, das Herr Pechatschek, wenn gleich nicht in ganz origineller, doch aber in sehr ansprechender und effektreicher Weise variirt hat, hörte Referent vom Komponisten selbst vortragen, und es ist nicht zu leugnen, dass dasselbe, bei einer zwar sehr einfachen Instrumentirung, auf so kecke und pikante Art aber, wie von Herrn P. gespielt, das Publikum befriedigen muss. Am gelungensten scheint mir die Introduktion in Doppelgriffen ohne Begleitung. Reich an kühnen Griffen, die sogar Einzelnen der zu grossen Spannung wegen unausführbar sein dürften, wie z. B.  ist sie für den, der die Variationen von Maurer über das russische Thema in Dminore:



nicht kennt, gewiss frappant. Dieser ebengenannten geht eine ganz ähnliche Introduktion in Doppelgriffen ohne Begleitung voran, die von sehr überraschender Wirkung ist. Herrn Pechatscheks Variationen sind durchaus im Mayseder'schen Styl angelegt und ausgeführt, was vornehmlich in den beiden Variationen und am Schlusse bemerkbar wird; wie denn überhaupt Herr P. in seinen Kompositionen für die Violine Mayseder sehr benutzt; und die Herrn Mayseder von ihm zugeeignete Polacca in A, dürfte für eine Arbeit Mayseders gehalten werden, stünde nicht Herrn Pechatschek's Namen auf dem Titel.

Noch eine Partie Variationen von Pechatschek und ein Merveille von Paganini, und die Zahl der anzuzeigenden Konzertsachen ist für diesmal zu Ende, was auch recht gut ist, da es schwer wird, bei Konzertstücken dieser Art in ein näheres Detail einzugehen, indem dieselben meist für die Virtuosität des Künstlers berechnet und ihr Werth fast nur durch den Vortrag bestimmt wird. Eine besondre, kunstreiche Anlage findet selten, hier gar nicht, statt, und darum möge es genügen, wenn ich sage, dass

No. 3. Variations concertantes pour le Violon et Violoncelle sur un thême Hongrois avec acc. d'Orchestre comp. et dediées à son ami Linke par F. Pechatschek. Oeuv. 29. Vienne chez Mechetti

einige kleine Veränderungen abgerechnet, dieselben schönen, brillanten, dem ungrischen Nationalkarakter wohl anpassenden Variationen sind, die ursprünglich für die Violine allein erschienen sine. Die Ausführung dieser Partie braucht für beide Instrumente gleich bedeutende Virtuosen; denn Reichthum an schwierigen, brillanten Passagen, allerlei Stricharten u. s. w. fodern bedeutende Ausdauer und Fertigkeit; aber von 2 Künstlern, wie Herr Pechatschek und Herr Linke (ein geborner Schlesier) vorgetragen, werden sie hinreissen und immer ein Zugstück für beide Virtuosen sein.

No. 4. Merveille de Paganini. Duo pour un seul Violon, une partie s'exécute avec l'archet, et l'autre accompagne pizzicato. Ebendaselbst erschienen.

Dieses einen Bogen starke Stück, das aus einem kurzen Adagio und Allegro besteht, ist ein musikalisches Kunststück für die Violine. Während der Gesang auf gewöhnliche Weise mit festem Bogen gespielt wird, dient das pizzicato mit der linken Hand zur Begleitung.

Das Ganze mag als Studium gewiss recht vortheilhaft sein; ob es aber ein Merveille (welchen Titel Paganini selbst sicher nicht angegeben hat) genannt zu werden verdient, möge der Entscheidung derer überlassen bleiben, die sich die Mühe nehmen wollen, es zu studiren.

Wer Paganini nicht gehört hat, kann allenfalls einen ungefähren Begriff von der Art seines Spieles, in Bezug auf Fertigkeit im begleitenden pizzicato, bekommen. Uebrigens dünkt Ref., gehört zu haben, dass benanntes kleines Stück ursprünglich als Andenken für das Stammbuch eines Freundes in Wien von Paganini bestimmt worden sei. Es muss recht guten Absatz haben, da es schon mehrfach nachgedruckt worden. Der Preis (15 Xr.) ist billig genug und für Violinspieler das Ganze in jedem Falle von Interesse.

Damit schliesse ich für diesmal, werde aber nicht lange säumen, Ihnen über das Quartett von Franz Limmer zu berichten, das mir, nach flüchtigem Durchschauen, sich sehr über das Gewöhnliche zu erheben scheint. H. P.

Die „Geweihten," oder der „Kantor aus Fichtenhagen," Humoreske in 2 Theilen, herausgegeben von Gustav Nicolai. Schlesinger in Berlin.

(Schluss.)

Nach einer so reichen Probe von dem Werke können wir seinen Inhalt, den Ideengang des Verfassers, und das Zeugniss, das er damit von sich selbst giebt, kürzer zusammen fassen; unbekümmert, ob nicht derselbe die einzelnen Aeusserungen nur als Karakterzüge seiner Person gehalten wissen will. Von allem Einzelnen abgesehen, erscheint dem Ref. der Verfasser als ein durchaus künstlerisch organisirter, und namentlich von der Tonkunst künstlerisch ergriffener und erfüllter Mensch; dies giebt ihm ein Uebergewicht über die meisten Schriftsteller, namentlich Philosophen, über Musik; so leicht und vielfach diese ihn auch an Gelehrsamkeit, strengem Denken und Umsicht übertreffen können. Jene tonkünstlerische Organisation entzündet ihn zu einem Eifer, der es für sich zu fremdartig und schwer fand, das leidenschaftlich Aufgefasste in ernstlicher Geistesarbeit zu läutern und zu befestigen. In dieser Beziehung ist es für den Verfasser bezeichnend, dass Einer seiner vorzüglichsten Sprecher statt der Gründe: „Beim Himmel ich habe Recht!" — „mit grosser Bewegung" ausruft.

Die Lust an der Musik hat ihn auf der einen Seite mit einem Reichthum ihrer Gebilde bekannt gemacht, hat ihn auch dahin geführt, über sie zu denken, aber — wie der Liebhaber über die Vollkommenheiten seines Mädchens nachdenkt, nicht wie der Mann, dem Kunst und Kunstphilosophie Lebensbestimmung geworden sind. Mit ungewöhnlicher Energie und enggeschlossener Konsequenz hat sich ihm eine Kunstansicht ausgebildet, deren objektive Unwahrheit er um schwerer erkennen würde, als sie mit seiner Subjektivität auf das Innigste verwachsen ist. In seiner Hinwendung nach Einer Seite, mit gänzlichem Uebersehen oder Verkennen Aller andern und des Ganzen, beurkundet sich die Natur des Dilettantismus; aber mit einem Reichthum der Anlage und einer Energie der Empfindung, die selten ihres Gleichen finden dürften. Welche Früchte hätte hier eine ernstliche Arbeit bringen müssen! aber — heisst es im Buche: „in der That ist es auch recht fatal, dass man in der Welt Alles erst mühsam erlernen muss."

Der Ideengang des Verfassers lässt sich kurz dahin angeben. Die höchste Gattung der Musik ist die Opernmusik; (die Zeit der Kirchenmusik — sagt Coelestin — ist nicht mehr. Wir sind weiter vorgeschritten) der erste vollendete Opernkomponist ist Spontini, der erste deutsche Komponist, der ihm an objektiver Wahrheit nahe steht, ist — doch das sei noch verschwiegen.

Die Kirchenmusik erscheint als ein Ueberlebtes, ja ihre Zulässigkeit wird bezweifelt. „Was die Musik beim Gottesdienst soll, sehe ich gar nicht. Warum eine so sinnliche Erregung, wenn die Gedanken und Empfindungen auf den Himmel gerichtet werden sollen?" — Nur der Choral wird tolerirt. „Die einzig wahre Kirchenmusik, welche auf das Gemüth wirkt, ist der einfache Choral; alle Fugenschnörkel sind mir ein wahrer Gräuel; die Begeisterung, welche der Zauber der Töne hervorbringt, wird zur ekelnden Nüchternheit, sobald man erkennt, dass der Komponist unkörperliche, ätherische Töne wie Mauersteine zusammengefügt hat, sobald Winkelmaass und Mauerkelle bemerkbar werden. — Wenn Völkerchöre im Konflikt der Leidenschaft zusammentreten, wenn Völker jubeln oder zornig sich der Rache weihen, ist die Fuge an ihrem Orte. Sie fasst das Bild der ungeregelten Willkühr in den Rahmen der Einheit, giebt den Ausdruck vieler tausend Individualitäten in seiner Verschiedenheit, und bringt nichts desto weniger künstlerische Ordnung und Besonnenheit in die Verwirrung. — Die Fuge ist nicht rhythmisch, ja, soll ich mein musikalisches Glaubensbekenntniss ablegen, auch nicht christlich, und darum gehört sie eigentlich gar nicht in eine christliche Kirchenmusik. Das Christenthum einigt alle seine Anhänger in einer

gemeinschaftlichen Anbetung des einigen Gottes; es ist eine Liebe, die uns bindet, ein Schmerz, der uns bewegt, ein Glaube, der uns tröstet, eine Hoffnung, die uns emporträgt. In dieser Allgemeinheit geht die Individualität unter. Die Stimmen gläubiger Christen tönen zusammen, nicht durch einander, wie in der Fuge. Der einfache Choral ist christliche Musik. Aber der schönste Fugenchor, das schönste „Kyrie Eleison" klingt wie das wüste, wilde Geschrei eines barbarischen Volkes, das seinen Götzen anruft und das Opfermesser schwingt."

In ähnlicher Weise schwankt Coelestins Ansicht vom Kompositions-Studium auf der Schaukel der Halbwahrheit. „So wie historisch (sagt er — und man meint, einen Pariser Kompositeur zu hören) unsre Kirchenmusik früher da gewesen ist, als unsre Theatermusik, so beginnt auch der Schüler auf der untersten Stufe mit dem Studium des Chorals. Ein schlechtes Kompliment, welches wir dem höchsten Wesen machen! — diese Einfachheit (des Chorals) hat thörigte Lehrer in Deutschland glauben gemacht, er gehöre zu den ersten Elementen, da ich ihn im Gegentheil für das Schwerste halte, was in der Musik erschaffen werden kann."

Interessanter schon sind Coelestins physiognomische Skizzen. „Wer sollte (sagt er z. B.) nach dem Anhören einer Rossinischen Oper nicht auf der Stelle das lüsterne Gesicht eines italienischen Gourmands vor sich sehen, der nach der flinken Tochter des Restaurateurs hinschielt, und dabei feurigen und süssen Calabrewein prüfend hinabschlürft? Wer erkennt nicht in den Kompositionen Ihres Haydn einen jovialen, liebenswürdigen Greis von edlem Ansehn, freier Stirn, sanft gebogner Nase, klarem blauem Augenpaar, um dessen Lippen Naivetät und Frohsinn spielen? — Wer nicht aus jener Komposition einen brutalen, dicken, aufgeschwemmten blassen und brillbewaffneten Maestro mit breiter Nase und breitem Rücken? — Wer nicht aus dieser Oper ein hageres, abgelebtes Männchen, dem Töne langentbehrten andern Kitzel ersetzen müssen? — Zweifeln Sie noch, dass man es dem Leibe eines Komponisten ansehn kann, was sein Geist zu schaffen vermag?" — Dies führt uns zu der Ansicht von der Oper, die der Verf. „die Republik der Phantasie" nennt. Einen ausführlichen Belag aus diesem Kapitel haben wir schon vorausgeschickt. Im Allgemeinen heisst es von Mozart:

„Mozart war ein ausserordentliches musikalisches Genie, und hat Bewundernswürdiges geschaffen. Ich würde mich lächerlich machen, wenn ich dies nicht anerkennen wollte. Allein Mozarts Kompositionen tragen fast durchgängig die Farbe seines Zeitalters. Man erkennt überall, dass er ein sanfter, fühlender, edler Mensch gewesen sein muss; gewiss aber hat ihm tiefere wissenschaftliche Bildung gefehlt. Alle seine Karaktere sind empfunden, aber nicht aus besondrer Reflexion hervorgegangen. Ich will nicht sagen, dass ein Kunstwerk bloss der Reflexion sein Dasein zu danken müsse; aber sie muss sich mit der Begeisterung paaren. So ist es bei Gluck, bei Cherubini, bei Spontini. Alle drei stehen als dramatische Komponisten unendlich viel grösser als Mozart da. Allein auch Gluck hat, wie Mozart, nicht die Schranken seiner Zeit durchbrechen können. Ob dies Cherubini oder Spontini gelungen sein dürfte, vermögen nur kommende Generationen zu beurtheilen." —

Auf dem Gipfel finden wir denn nun Spontini:

„Er ist der grösste, und musste es nothwendig werden. In Italien, dem Lande der Töne geboren und erzogen, erkannte er, das Blut des Südens in seinen Adern und glühender Einbildungskraft sich hingebend, die Musik als sein Element, Er studirte unter italienischen Meistern, und seine Jugendschöpfungen wurden Erzeugnisse des südlichen Klimas. In der ersten Blüthe des Mannesalters kam er nach Frankreich, zu einer Zeit, wo halb Europa vor der kriegerischen Nation dieses Landes sich beugte, wo unter dem Scepter des gekrönten Feldherrn eine neue Roma emporzustreben schien, und wo die Existenz der Völker und Individuen von der Wahrnehmung eines grossartigen, politischen Interesse abhing. Wohin er sah, entwickelte sich Kraft und Heldensinn. Sein geistiger Wille nahm dieselbe Richtung; er wollte auch seinen Tongemälden kräftige Tiefe verleihen, und fand befreundete Anklänge, gleiches Streben vorzugsweise in

deutschen Werken. Mit Liebe nahm er drum Gluck in sich auf. Ein Italiener von Geburt, lebend in Frankreich zur Zeit der grössten politischen Erhebung, und hier dem Studium der deutschen Meister obliegend, vereinigte er gleichsam den Süden, Westen und Norden in sich. Nothwendig musste deshalb das nächste Werk, welches er nun schuf, die Spuren dieses verschiedenartigen Ursprungs an sich tragen. Daher ist die Vestalin der Grundauffassung nach italienisch, und der Form nach französisch; das Ganze aber erfreut sich derjenigen Kraft, Tiefe und Besonnenheit, welche man der deutschen Nation nachzurühmen pflegt. Allein ich kann Spontini's Vestalin nicht für sein bestes Werk anerkennen; sondern nur für die erste Stufe, die in das Heiligthum der wahren Musik führt. Jene drei nationalen Principe sollten noch inniger mit einander verschmelzen, und Spontini musste seine eigne Bedeutung kennen lernen. So machte er sich, vielleicht instinktartig, an ein Werk, worin sich der Osten, das heisst der Uranfang, den ich nur mit Osten bezeichnen kann, die Empfindungsweise eines wilden Volkes abspiegelt, ich meine an die Oper „Ferdinand Kortez," das eroberte Mexiko. Dies Werk steht unendlich viel höher, als die Vestalin; denn es galt, das Medium zu erfinden, welches die nördliche mit der südlichen Halbkugel, Europa mit Amerika, ein gebildetes Volk mit einem rohen Naturvolke verband. Welche Lebensfrische, welche Begeisterung durchströmt diese Oper! Welch' ein Reichthum von Melodie und Harmonie entfaltet sich in jeder Scene! Welche klare Anschauung des innersten menschlichen Wesens, welche Karakteristik! Da hast Du, mein Freund, die ersten Versuche der Musik, die ich Dir angedeutet. Wer nicht fähig ist, die Schönheiten im Kortez zu fühlen, ist — ein Böotier. Es kann nur innig betrüben, wenn Ludwig Tieck, ein sonst ganz achtungswerther Kunstanatom, diese Oper herabwürdigt. — Als Spontini seine Olympia geschrieben hatte, die Stürme des Lebens auch an ihm vorübergegangen und er in das reife Mannesalter getreten war, kam er endlich zu uns. Es sollte so sein. Hierher nach Deutschland gehörte er. Er hatte nunmehr seine Bedeutung erkannt; er war nicht mehr Italiener, nicht Franzos, nicht Deutscher: er war Weltbürger geworden. Jedes seiner spätern Werke steht unendlich viel höher, als das vorhergehende. Er hat die Bahn gebrochen, die allein zu dem Wunderreiche führt, welches mir, wie ich Dir entwickelt habe, vorschwebt. Er sieht bereits mit klarem Auge die heiligen Fluren vor sich ausgebreitet, deren Dasein mir nur Ahnung ist. Ob er sie betreten wird, das ist die Frage. Ich hoffe es. Die Nationen beherrscht er bereits mit siegender Gewalt; ihm giebt es keine Nation, sondern nur eine Welt; aber die Zeit, in der er gelebt, hat noch Einfluss auf ihn. Napoleons Massen leben noch in seinen Kompositionen. Darum verschwendet er zu viel Mittel zum Zweck. Allein wer will mit dem Künstler rechten, dessen Brust überströmt, wenn das Blut aufwallt! — Dies, Freund, ist meine Ansicht über Spontini. — — Da drüben wird man übrigens gleich den ersten Walzer aufstreichen, und mein Mühmchen sieht sehnsüchtig hierher. Also basta!

Wilhelmi hatte mit gespannter Aufmerksamkeit zugehört und war von dem Gehörten so angeregt, dass er der Geliebten nur einen freundlichen, flüchtigen Blick herübersandte, und Treuhold, der sich entfernen wollte, am Arm festhielt. Was Du da gesagt hast, sprach er dann, klingt so überzeugend, dass ein Jeder, der Spontini einigermaassen liebt, triumphirend darauf eingehen wird. Allein mit Gemeinsprüchen lasse ich mich nicht abweisen. Ein ander Mal musst Du mich aus seinen Werken mit speciellen Gründen belehren. Jetzt ist freilich nicht Zeit dazu. Nur eine Frage noch: Sollte denn bloss Spontini Deinem Ideal so nahe stehn? Kennst Du keinen Komponisten unsers deutschen Vaterlandes, der ihm ähnlich wäre? —

Ja, antwortete Treuhold, einen kenne ich, obwohl er, auf den ersten Anblick, ganz verschieden von ihm ist.

„Beethoven vielleicht?" fragte Wilhelmi weiter.

„Behüte," erwiederte Jener. „Beethoven ist rein deutsch, national, im höchsten Grade subjektiv, und wird daher — untergehn."

„Untergehn wird Keiner, der etwas Rechtes

geschaffen," sagt Wilhelmi. „Er bereitet vor, bahnt den Weg, und lebt also in seiner Wirkung fort. Doch wen meinst Du?" —

„Ich meine," antwortete Treuhold, „einen jungen Komponisten, der sich seit kurzer Zeit erst bekannt gemacht hat, Karl Löwe." —

So viel aus einem Werke, dessen Wirksamkeit Ref. aus dem zuvor gedachten Grunde nicht durch nähere Erörterungen schwächen mag.

M.

Berichte.

Ueber die Vorstellungen der K. S. italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

Il Crociato in Egitto.

von Meyerbeer.

(Dargestellt am 7ten Juni.)

Eine sehr interessante Produktion! Erwarten Sie von mir nicht eine weitläuftige Expectoration darüber, wie Schade es doch sei, dass ein so talentvoller geistreicher Tondichter, wie der Komponist des „Crociato," gegenwärtig für die Musik seines Vaterlandes gar nichts, Alles für Italien arbeite; diese Klage ist zu oft, namentlich von dem berühmtesten Freunde des Mannes selbst, von Maria v. Weber (vergl. die in der Cäcilia Heft 25. abgedruckte Korrespondenz desselben mit G. Weber) wiederholt worden. Das Factum steht fest, und klagen mag darüber allerdings der, welcher sich über das Territorialsystem (welches in andern Beziehungen trefflich sein mag, in Angelegenheiten der Kunst aber jedenfalls einer höhern Ansicht untergeordnet bleiben muss) nicht erheben mag oder kann; aber gegen einen äussern Richterstuhl dürfte Meyerbeer mit Recht protestiren. Auch wird kein aufmerksamer Beobachter (Ref. hat in Dresden Gelegenheit gehabt, des Komponisten frühere Werke: „Emma di Resburgo" und „Margherita d'Anjou" öfters zu hören) leugnen, das Meyerbeer neben dem Streben nach reizender und gefälliger Melodie in den Solo-Gesang-Partien, in den grössern Ensemble-Stücken und besonders in einigen trefflichen Chören so viel Ernst und Gründlichkeit in der harmonischen Struktur und Kombination gezeigt hat, dass man ihn hierin gewiss keiner Frivolität zeihen kann. Aber wohl sind gewisse Launen in der Instrumentation, und ein gewisses Suchen nach bloss theatralischen Effekt- und Knall-Momenten ein deutliches Zeichen, dass der Genius des Autors noch in Manier befangen, also noch nicht abgeklärt ist. Möge der edle junge Mann im Fortgange seiner Laufbahn das schöne Ziel nie aus den Augen verlieren, welches seinen reichbegabten Kräften gewiss erreichbar ist. Wie leichtsinnig er dies aber bisher habe übersehen können, beweist wol, dass er auf die nicht genug zu lobende kräftige Introduktion des Crociato eine so flache und gedankenleere Komposition hat folgen lassen können, wie die Sortita der Palmide und das Aladino ist, so flach, wie sie sich kaum in Rossini's leichtsinnigsten Werken finden. —

Ueber das Libretto ist nicht viel zu sagen. Es ist im Ganzen dem Stoffe der Voltaire'schen Zuleine nachgebildet, nur mit erfreulichem Ausgange, und die Fabel in Kurzem folgende. Armando d'Orville, ein junger provenzalischer Ritter des (man weiss nicht recht, warum? im Texte stets Rodiser genannten) Johanniter-Ordens, ist im Kampfe der Christen mit den Egyptern, schwer verwundet auf dem Schlachtfelde zurückgeblieben, und durch die Pflege, die der mitleidige Feind ihm gewährt hat, gerettet worden. Liebe zu Palmide, des Sultans Tochter, hat ihn dann verleitet, Vaterland und Ordenspflicht zu verlassen, und für den Sultan unter dem Namen: Elmiseno zu fechten, obwohl er früher schon mit Jeticca, des Grossmeisters Adrian von Monttort Nichte verlobt war. (Man sieht hier, dass es sich der Dichter sehr leicht gemacht hat.) Nun kommt eben dieser Grossmeister und in seinem Gefolge die als Mann verkleidete Jeticca, um dem Sultan Friedensanträge zu machen. Er erkennt den treubrüchigen Ritter, macht ihm Vorwürfe und überredet ihn zur Rückkehr (Situation des sehr ausgeführten brillanten Duettes). Der Sultan verspricht die gefangenen Ritter herauszugeben, und ist sehr erstaunt, unter den Begleitern des Grossmeisters nun auch den aus seiner ägyptischen Tracht wieder in die Rüstung des Ordens eingekleideten Armando zu finden (Canon im ersten

Finale). Da er diesen zurückhalten will, so wird aus der gewünschten friedlichen Vereinigung nichts, und Alles rüstet sich zu neuem Kampfe (kriegerische Stretta des ersten Finale). Im 2ten Akte geht es noch bunter zu. Der Sultan entdeckt, dass Palmide von Armand auch schon ein Kind hat, und ist darüber nicht wenig entrüstet, doch besänftigt ihn das Flehen der Tochter. (Bravour-Arie der Palmide). Allein nun soll sich auch die Prinzessin (die im Geheimen schon Christin ist) entschliessen, mit den Rittern zu entfliehen. Der Sultan überrascht die Theilnehmer bei der Berathung, und nun werden die Ritter als Friedensbrecher auf's Neue gefangen und zum Tode verurtheilt. Diese Wendung ist in einem sehr schönen Ensemble-Stück musikalisch trefflich behandelt. Adrian und die Ritter bereiten sich durch erhebenden feierlichen Hymnus zu Tode. Als sie nun entwaffnet zum Schaffot geführt werden sollen, erhalten sie auf einmal durch eine dem Sultan feindselige Rebellen-Partei ihre Waffen wieder; der Sultan kommt in grosse Bedrängniss, aber der Edelsinn der Christen bestimmt diese, die gewonnenen Waffen nicht gegen ihn, sondern gegen die Rebellen zu wenden; dadurch gerührt, verzeiht der Herrscher und entlässt nun auch die Tochter mit den Rittern (brillantes Duo der glücklichen Gatten und kurzer Schluss-Chor). Jeticca hat das leere Nachsehen und muss in sich die Kraft suchen, dies Contratempo zu verspeisen (NB. auch in der „Margherita d'Anjon" dreht sich ein Theil des Interesses um eine ähnliche Verwickelung).

Nach dieser kurzen Skizze glaube ich eines ausgeführten Urtheils über den Werth der Dichtung, als dramatischen Organismus, überhoben zu sein. Dass bei einer solchen bunten Situationen-Jägerei, welche immer etwas Abgerissenes behält, von einem in sich zusammenhängenden Vorwurf für den Komponisten nicht die Rede sein kann, dieser daher auch unmöglich ein schönes Ganze schaffen kann, ist klar. — Die schönen Einzelheiten, in denen sich der Genius des Komponisten ausspricht, habe ich in den Parenthesen angedeutet. Am trefflichsten ist ihm wohl der ernste Gesang des sich selbst und die Gefährten zur Todesweihe vorbereitenden Adriano gelungen, und der Uebergang aus dem Minore in's Maggiore bei den Worten: „Speriam in Te, Signore!" ist höchst ergreifend. Die Introduktion der Gefangenen und zu schwerer Arbeit verdammten Ritter ist gleichfalls in Kraft und Ausdruck herrlich.

Die Sortita des Armand ist zwar wol im Ganzen zu weich, und in den Rhythmen der Kabaletta, welche sehr springen, allzu sehr auf frivolen Reiz berechnet, um den Karakter mit Würde zu behaupten, aber doch interessant und geistreich gedacht. Die Romanze: „Un giovinetto Cavaliere," welche später durch den Eintritt der beiden andern Sopranstimmen zum Terzett wird, ist sehr reizend; nur scheint der Refrain: „Non fidarti," für diese Wendung zu leicht, und hier, so wie an manchen andern Stellen, scheint der Komponist zu sehr an den Reiz der Töne, gar nicht an den Sinn der Worte gedacht zu haben. Der Canon des ersten Finale's (wie fast alle dergleichen in den modernen italienischen Opern in As-dur stehend) scheint zu Anfang einen störenden Deklamationsfehler zu haben, indem das Wort: Sogni in 2 durch eine Pause getrennten Vierteln abgerissen, skandirt ist. Die Sopranstimmen bewegen sich zuweilen in sehr engen Intervallen mit eigenthümlichen Aufschlägen, wodurch etwas entsteht, das (ich meine auch bei dem besten Vortrage) wie Schluchzen, mithin nicht eben wohlgefällig, klingt. (Fortsetzung folgt.)

Vor Kurzem liess sich ein junger Virtuose, Hr. Sigismund v. Thalberg, auf dem Pianoforte, im königlichen Opernhause, in einem selbst komponirten Konzert in G-moll hören. Ref. muss gestehn, dass sowohl die Komposition als auch dessen Vortrag ihn überrascht hat; in der ersten herrschte eine Gründlichkeit und dabei eine Fülle von Gedanken, die das Werk zu einem der ausgezeichnetsten, die in neuerer Zeit erschienen sind, machen. Eben so ist der Vortrag des Virtuosen ausgezeichnet; eine grosse Fertigkeit in beiden Händen, ein schönes Legato und Staccato, geschmackvolle Verzierungen und ein schöner Triller erheben sein Spiel weit über das Gewöhnliche.

Zu wünschen wäre es, dass Herr v. Thalberg noch einmal öffentlich spielte, und dazu das Konzert von Beethoven in Es-dur wählte.

C. G.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 3. Juli — № 27. — 1830.

Beurtheilungen.

Zwölf Lieder mit Begleitung des Pforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Schlesinger in Berlin. 2 Hefte.

Seit dem Erscheinen der ersten zwei Liederhefte hat der Tonkünstler durch die Aufführung grosser Instrumentalwerke die Bewunderung und Liebe Englands erworben und sein Vaterland noch begieriger gemacht, ihn in seinen Kompositionen kennen zu lernen. Vor dem Antritt einer grössern Kunstreise sendet er uns diese Lieder gleichsam als einen freundlichen Abschiedsgruss zu; er scheidet als Jüngling, und man ist froh-begierig, was er als gereifterer Mann, und wie er sich als vaterländischer Tondichter aus einem Lande wiederbringen wird, das uns schon mehr als ein schätzenswerthes Talent (Hasse, Meyerbeer) abgeschmeichelt, einen Händel und Mozart aber nur erfrischter und erfreuter zurückgesendet hat. Der Treue des jetzigen Wanderers ist man eben so sicher.

Diese zufällige Bedeutung der Liederhefte durften wir in der Voraussicht erwähnen, dass die Person des Komponisten ein kunstgeschichtliches Interesse an sich knüpfen wird. Von allem Persönlichen aber abgesehen erscheinen sie als eine der reizendsten Gaben der neuesten Zeit; mit andern Werken desselben Tondichters als das Reizendste, das seit Beethoven erschienen ist. Ein wahrer Reichthum von Musik, der sich nirgends auszulegen braucht, sondern überall das Rechte und Genügende ohne besondern Aufwand herzugeben vermag und der Flitter einzelner Effekte nicht bedarf; eine innerliche Gesundheit und Reinheit, die wie ein kühler Morgenwind nach schwülem Abend erfrischt; eine gewissenhafte Treue gegen die Idee des Dichters; — das sind die bemerkbarsten Eigenschaften dieser Lieder; von den zuerst erschienenen unterscheiden sie sich durch eine noch grössere Leichtigkeit der Gestaltung, und daher durch erhöhtere Anmuth. Dabei ist ihnen noch eine besondre Bedeutung und ein besondrer Reiz verliehen. Jedes der Hefte bildet für sich einen Kranz, und beide Kränze sind in einander geschlungen; es sind Lieder eines Liebenden und der Geliebten, die uns eine Reihe von Zuständen vorüberführen, dem Alter und dem Pulsschlag der Liebe eigen. Im ersten Hefte, „der Jüngling" genannt, ist der erste Gesang die schüchterne „Frage," in aller geheimen Glut, in aller Anmuth der neuen Lebensbewegung. Dem gegenüber steht im 2ten Hefte („das Mädchen") ein Sommernachtsbild, zartester Ausdruck verschwiegner Sehnsucht, die sich in den Schatten des Haines zu beschwichtigen, im Schweigen der Flur zu ermuthigen hofft.

In der Liederreihe des Jünglings folgt das leidenschaftlich stürmische, und doch so zärtliche „Geständniss;" der Geliebten giebt der „Frühlingsglaube" Liebesglauben und Liebesmuth. Sein dritter Gesang hat die kühner fodernde Ueberschrift: Wartend; und auch sie träumt sich in weite Ferne zu ihm hin. Doch es ist nicht die Absicht, das zarte, durchsichtige Räthselspiel voreilig zu beleuchten; lieblicher enthüllt es sich am Klavier.

Die Gedichte sind von Verschiednen. Nicht immer möchte man den Ueberschriften glauben; z. B. das erste Gedicht ist gewiss nicht von H. Voss, eher vom Komponisten selbst; das vierte Gedicht des zweiten Hefts „Verlust" —

„Und wüssten's die Blumen, die kleinen,
Wie tief verwundet mein Herz,"

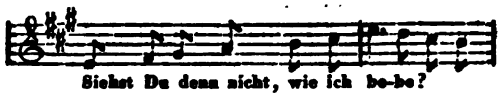
ist ganz gewiss von keinem Namenlosen, sondern von H. Heine. Von einem jüngern Dichter

Droysen, findet man sinnige Gesänge, z. B. das erste des Mädchens:

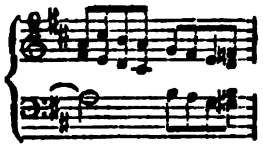
»Fern und ferner schallt der Reigen.
Wohl mir, um mich her ist Schweigen
Auf der Flur.
Zu dem vollen Herzen nur
Will nicht Ruh sich neigen.«

L. Uhland und C. Klingemann, der sich als Komponist und Dichter schon gezeigt, haben beigetragen; so hat die wählige Hand des Tondichters da und dort die Blumen für schöne Kränze leicht herausgefunden, und anmuthig verknüpft.

Die Ausstattung des Werkchens ist einfach, aber durchaus anständig. Wäre sie nur auch durchaus korrekt! Wenigstens zwei Stellen seien hier berichtigt. Heft I., S. 5, erste Zeile muss die Melodie heissen:



Heft II., S. 3, letzte Zeile, Takt 3 muss die Begleitung heissen:



M.

B e r i c h t e.

Ueber die Vorstellungen der Königlich Sächsischen italienischen Operngesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig.

In der Darstellung verdient besonders Signora Schiasetti in der für den Kastraten Velluti geschriebenen, Mezzo-Sopran-Partie des Armando, welche ihr eben darum viel besser zusagt, als die Altpartie des Arsace, unbedingtes Lob. Anmuthiger und geschmackvoller dürfte diese interessante Rolle nicht leicht vorgetragen werden. — Herr Rubini zeigt sich gleichfalls in der Partie des Grossmeisters, besonders dadurch, dass er die ernsten und würdevollen Stellen auch ernst und würdevoll vorträgt. Signora Veltheim erfüllt die Ansprüche, welche der Komponist an die Bravour der Sängerin gemacht hat, vollkommen, daher ihr nur mehr Kraft der Stimme und mehr Deutlichkeit und Vibration zu wünschen wäre. Hier hätte man gern den Timbre der Pallazzesi gehört. — Dem. Sbebest als Felicia zeigte in der Romanze und dem Rondo ein ehrenwerthes Streben, mit Deutlichkeit und gefälligem Ausdruck vorgetragen; Schade, dass ihre wirklich schöne Stimme heute etwas bedeckt und heiser war. Die Basspartie des Aladin ist nicht bedeutend, wurde aber durch den schönen Ton des Sängers Zezi gehoben.

Don Giovanni von Mozart.

(Dargestellt am 10. und 12. Juni.)

Ich bemerke zuvörderst der Vollständigkeit halber, dass am 1. Juni „Matilde di Shabran," am 5. „Il Matrimonio Segreto" wiederholt wurden. In der ersten Reprise zeigte sich Herr Pesadori günstiger, als früher; die letztere aber war einiger Nachlässigkeiten und Versehn halber nicht so gelungen, als die erste Produktion.

Ueber Mozart's unsterbliches Werk bei dieser Gelegenheit viele Worte vorzutragen, wäre wol lächerlich. Dasselbe ist erst ganz neuerlich in Ihrem Blatte bei Gelegenheit der Anzeige der „Geweihten" wiederum besprochen worden; ich bitte daher nur um Raum für einige aphoristische Bemerkungen.

Zuvörderst erlaube ich mir meine Verehrung für das herrliche Werk in den Worten eines gediegenen Kenners auszusprechen, mit welchen derselbe leider! zu früh das werthvolle Leipziger Kunstblatt schloss. — Herr Hofrath Wendt sagt: „Die Fabel des Don Juan hat einen Reichthum der mannigfaltigsten Situationen, in denen Scherz und Ernst sich vor unsern Augen bewegen und ihr zum Grunde eine grosse, auf den Menschen mächtig wirkende Idee, den unaufhaltsamen Untergang der unersättlichen Sinnenlust und des leichtsinnigen Frevels. Und dieser Untergang ist höchst romantisch an die Schrecken der Geisterwelt geknüpft. Hier tönt die Musik mit ihrem feierlichen Posaunenrufe; hier konnte keine Kunst mächtiger sprechen. Aber wie hat auch Mozart's Genius den seiner Kunst so günstigen Stoff behandelt! Welche Macht und Fülle grosser Harmonien und wundervoll anmuthiger Melodien rauscht in diesem Werke! Welchen

bestimmten Karakter trägt die ganze Musik! Und wie sind die verschiedenen einzelnen Karaktere durchaus verschieden gehalten, und zwar nicht bloss in ihren Arien, diesen musikalischen Monologen, sondern auch in den grössten mehrstimmigen Sätzen. Wem ist überhaupt nicht, wenn er die Musik nur etwas liebt, irgend eine schöne Erinnerung aus dieser Melodienfülle in der Seele zurückgeblieben? Denn was kann schauerlich grösser und aufregender sein, als diese Ouvertüre? Was lockender, als das Duett „Là ci darem," etc. was versöhnender und schmelzender als das: „Batti, batti" was tröstender als die grosse Arie des Ottavio, was schalkhaft-komischer als Leporello's Arie? was wehmüthig-klagender als die der Elvira? was leichtsinnig-fröhlicher als Don Juan's Ausruf: „Finch'han dal vino" etc.? In welchem Gesangstücke ist Scherz und Ernst so kühn gemischt, als in dem Duett auf dem Kirchhofe? Was ist grauenvoll-geisterhafter als der Gesang des Comthur's im Finale?

So vielfach Mozarts Weisen tönen, so vielfach greift er in unser Herz, und der romantische Stoff wird gleichsam erst durch ihn zum romantischen Gedicht. Darum wird in diesem Werke vorzüglich sein Name unsterblich leben, und keine neuere Oper sich dieser ganz vergleichen können.

Die 2te Bemerkung möge die geniale Rhapsodie des excentrischen Hoffmann betreffen, inwiefern diese, wie es bei einem sofort auf ein excentrisches Fragment aus dem Leben eines Enthusiasten abgesehenen Spiele des Geistes nicht anders sein kann, den Standpunkt zur Beurtheilung des Kunstwerkes bei denen nothwendig etwas hat verrücken müssen, welche eben den Standpunkt des Schwärmers mit dem des ruhigen Beschauers im Zusammenhange verwechseln. In jenem genialen Aufsatze wird auf die eminente Naturgabe des Frevlers, auf das Zerrissene seines Wesens ein Accent gelegt, und diese mit Recht in der Intention des Tondichters über die platte Unterlage des italienischen Textbuches erhoben; aber es scheint mir nur zu wenig auf das andere Moment gesehen, welches dem musikalisch-karakterisirten Don Juan offenbar eben so gut zum Grunde liegt, nämlich des reizenden feinen einschmeichelnden Verführers, welches in dem bekannten Duette und in dem Ständchen vorzugsweise hervortritt. Wenn Hoffman in dem Presto des: „Finch'han dal vino" den Hohn des Frevlers über das von ihm verachtete gemeine Treiben der Menschen erkennt, so sieht er wol weiter, als Mozart wollte, der hier nur an einen leichtsinnig-fröhlichen Ausruf dachte.

Drittens vergönnen Sie mir aus meiner Bekanntschaft mit dem ersten Darsteller des Don Giovanni, dem 1825 als Regisseur der italienischen Oper in Dresden verstorbenen Bassi, einige kurze Bemerkungen, diese herrliche Oper betreffend beizufügen, welche zum Theil als Supplementa anecdota zu v. Nissen's Relation dienen dürften.

Bassi war damals, als Mozart von Guardasoni eingeladen, nach Prag kam (1787), um da Ponte's Bearbeitung des schon lange vorher zuerst durch Tirso de Molina (vergl. den höchst interessanten Aufsatz in der Zeitung für die elegante Welt, 1815, Stück 249 und 250) auf die spanische, dann durch Molière und Thomas Corneille auf die französische, später durch Goldoni auf die italienische Bühne gebrachten Stoffes des „Convidado de piedra" zu komponiren, wenig über 20 Jahre alt. Da hat nun Mozart gemeint, für seine Idee des Karakters sei der Darsteller zu jung und Bassi werde wol selbst an sich die Erfahrung machen, dass er erst späterhin zu genügender Darstellung desselben reif geworden sei. Damit sollte wol gesagt sein, dass indem die musikalische Karakteristik des Don Juan sich über die oberflächliche Schilderung eines genuss-süchtigen Lebemannes erhebe, und, wie wir oben andeuteten, auf der einen Seite alle Künste des reizenden und erfahrenen Verführers auf der andern die herausfodernde Kraft des in der Macht des vollen männlichen Alters trotzenden Frevlers darzustellen habe, die noch geringe Welterfahrung des jungen Mimen nicht ganz ausreichen werde. — Und Mozart hat nach Bassi's eignem Geständnisse vollkommen recht gehabt.

Nach Mozarts ursprünglicher Idee entfliehen die bei Don Juans Fest versammelten Landleute, sobald sie merken, dass es zwischen den beiden Cavalieren zu ernstem Streite kommt, und nur die Hauptpersonen tragen die bewegte Stretta

des ersten Finales war. Erst später hat man in Wien die Bauernchöre auch diese Stretta begleiten lassen. Auch bei diesem theatralischen Momente dürfte also der Enthusiast, den Hoffmann sprechen lässt, zu viel gesehen haben.

Bei der ersten Produktion des Don Juan hat das bekanntlich von Mozart selbst wegen seiner Empfänglichkeit und auf Einsicht gegründeten Liebe für Musik geachtete Prager Publikum zwar das Duett des Don Juan und der Zerlina, die Arie: „Finch 'han dal vino," das herrliche Finale in seiner Pracht, und im 2ten Akte das Ständchen mit enthusiastischer Wärme aufgenommen, und die Wiederholung der kleinern Piecen stürmisch verlangt, das Quartett aber, so wie das Terzett und das grosse Sextett im 2ten Akte, ganz kalt und gleichsam mit Staunen und offenem Munde angehört, ein Beweis, dass Mozarts Genius in diesen trefflichen Konzeptionen seiner Zeit voran geeilt war, wie denn eben dies das wahre Merkzeichen des Genies ist.

Wie wenig auch die Künstler der damaligen Guardasonischen Gesellschaft sich über das Herkömmliche haben erheben können, das beweist wol am besten der Umstand, dass Bassi selbst, als Mozart ihm das nachher so berühmte: „Finch 'han dal vino" verlegte, diese Bagatelle, wie er es nannte, gegen eine in allen Regeln ausgeführte Arie, auf die er sich gespitzt hatte, vertauscht wünschte. Mozart aber erklärte ihm den dramatischen Zusammenhang, und bat ihn, nur ganz getrost den Erfolg dieser Bagatelle am ersten Abend der öffentlichen Darstellung abzuwarten. Dieser Erfolg war das obenerwähnte „Ancora" des begeisterten Publikums. Bei dieser Gelegenheit muss ich beifügen, dass Bassi allemal lachte, wenn er einen Darsteller des Don Juan (und leider thun dies ja wol alle) dieses Frohsinns Lied mit aller möglichen Prätension und nun vollends mit mimischer Nachahmung des Tanzes, von dem en passant die Rede ist, vortragen hört' und sah. Es ist ja, dem Urtexte nach und auch nach der Behandlung des Komponisten, eine leichtsinnige Instruktion für den mephistophelischen Diener Leporello, welcher dabei beständig angeredet wird. Bassi hat es daher stets ruhig stehend und leicht auf die Schulter Leporello's gelehnt, gesungen; wer hier springt und hüpft, verliert auch in der Regel den Athem, den er äusserst nothwendig braucht. — Ueberhaupt gab Bassi über alle Don Juans, welche ich mit ihm habe spielen sehn, das Urtheil, dass sie in ihrer prätentiösen Darstellung wol eher Madrider Fleischergesellen als Spanische Cavaliere lieferten. — Besonders missfiel ihm auch immer die Art, mit welcher sich die Sänger und Darsteller dieser Partie im 2ten Finale beim Eintritt des Geistes benehmen. In der Regel nämlich stürzen sie gleich ganz betroffen und erschüttert vor der geöffneten Thüre zurück, und benehmen sich dadurch selbst jedes Mittel einer angemessenen Steigerung. Don Juan (so hat es Bassi mit Mozarts eigner Billigung aufgefasst) hält diese seltsame Erscheinung für die Vermummung eines irdischen Rächers, er hält ihr daher beim Eintritt das Schwert entgegen und umkreis't dieselbe später mit aller Vorsicht; erst allmählig wird er ein wenig befangener; die wahre Bestimmung tritt aber erst — und nun mit voller Wirkung — ein, als er die kalte Hand des steinernen Gastes fasst. —

Ich schliesse diese kurzen Rhapsodien mit der Anekdote, dass die liebliche, sich so glatt und schelmisch einschmeichelnde Ariette der Zerlina im ersten Akte ein dem Meister bei einem fröhlichen Mahle im Hause des Impresar Bondini — dessen Frau die Zerlina darzustellen bestimmt war — gleichsam im Fluge eingefallenes Impromptu ist, welches er dann aber sofort zu Papier gebracht hat. Vielleicht ist die Sängerin ihm eben so glatt um den Bart herumgegangen, damit sie „una bella parte" erhalten möchte, als Zerlina ihrem Masetto, um sich zu versöhnen. —

Die diesmalige Darstellung des Meisterwerkes betreffend, so muss ich für's erste dankend und lobend der Direktion Moriacchi's erwähnen, welche durchaus feurig und energisch war. Ich wenigstens habe dasselbe Werk früher unter Spontinis Leitung in Berlin, und unter Webers Direktion in Dresden mit weit geringerm Erfolge gehört. Letzterer hatte darüber eine eigenthümliche Ansicht; da, sagte er, diese Musik schon so alt und allgemein bekannt ist, so nehme

ich die Tempi mancher Sätze langsamer als gewöhnlich, damit die feine Kunst der harmonischen Verwebung und der sinnigen Instrumentation mehr hervortrete. Dieser Grund möchte gelten, wenn von einer Probe-Aufführung, etwa in einem Konservatorio zur Belehrung der Schüler, die Rede wäre; der theatralische Effekt aber muss dabei zu Grunde gehen. — Uebrigens hätte Weber, der mit Bassi in dem nämlichen Amtsverhältnisse sich begegnete, wie Morlacchi, denselben als einen gewissermaassen authentischen Interpreten füglich zu Rathe ziehen können, wenn hier nicht eine missverstandene Nationalantipathie, welche überhaupt die musikalischen Verhältnisse in Dresden oft und leicht verwirrt hat, störend dazwischen getreten wäre.

Ueber die Leistungen der Sänger wenige Worte in Folgendem:

Don Giovanni: Zezi. Ausgezeichnet im Gesange, besonders durch die Anmuth, mit welcher er seine schöne Stimme in dem Duette mit Zerlinen und in dem Ständchen frei und herrlich sich bewegen liess; in den Ensemble-Stücken fest, sicher und genau. Im Spiel zu solid, nicht frivol, nicht gewandt und einschmeichelnd genug. Dieser Mangel aber gereicht dem jungen Mann auf der andern Seite zur Ehre, indem die Prätension der gewöhnlichen arroganten Darsteller des Don Juan noch ekeliger ist.

Leporello: Benincasa, im Spiel launig, gewandt, nicht ohne feine Bezeichnung des Karakters, im Gesange genügend.

Comthur: Nestri nicht gerade störend, aber auch nicht ausgezeichnet.

Ottavio; Rubini, durch den höchst geschmackvollen und zarten, mit grosser Leichtigkeit in denen, diesmal auch nicht allzu verschwenderisch angebrachten Verzierungen verschmolzenen Vortrag der beiden Arien höchst lobenswerth.

Anna: Dem. Veltheim. Diese Leistung ist früher in Ihren Blättern bei Gelegenheit eines Gastspieles der Sängerin auf der königl. Bühne in Berlin besprochen worden; ich erwähne hier kurz, dass in dem Vortrag der ersten Arie und des vorangehenden Recitatives viel zu wünschen übrig blieb, die Art und Weise aber, wie die Sängerin das Rondo des 2ten Aktes vortrug, sehr gewinnend war; nur erlaube ich mir zu bemerken, dass der hohe Ton, mit welchem sie, Mozart verbessernd, schloss, so schön er an sich war und so selten er sein mag, wol das Publikum zum Klatschen bringen kann, den wahren Freund der Musik aber als ein Hors d'oeuvre stört.

Elvira: Pallazzesi. Die Bewegung der Sängerin in diesem ihr fremden Genre des Gesanges ist nicht ganz frei. Die grosse Arie wurde zwar sehr präzis gesungen, war bei der Schwierigkeit der musikalischen Figuren, aus denen sie besteht, schon an sich ein Lob ist, aber es fehlte hier etwas an Verschmelzung der Töne, an dem Chiaroscuro des Vortrages, und an wahrem interessantem Ausdruck des Gefühles.

Zerlina: Schiasetti. Im Ganzen gut, besonders die Ariette des 2ten Aufzugs. In der ersten grössern: „Batti" etc. macht es sich die Sängerin sehr leicht, indem sie die etwas schwierigen Melismen im 2ten Satze des Stückes nur einmal selbst singt, die vorgeschriebne Wiederholung aber dem obligaten Instrumente allein überlässt. —

Die Aufnahme der gesammten Leistungen von Seiten des Publikums war sehr warm, und da die 2te Darstellung zugleich die letzte der Gesellschaft für diese Stagione war, so gab es zum Abschied einen förmlichen Jubel mit Kränzen, Gedichten u. s. w. —

Ich kann meinen kurzen Bericht über diese Gastdarstellungen eines wackern Künstlervereins nicht schliessen, ohne dem Leipziger Orchester das ausgezeichnetste Lob zu ertheilen. Dasselbe hat in dieser Zeit viel zu thun gehabt, da die Mehrzahl der gegebenen Opern ihm ganz fremd war, es hat sich aber durchaus und ohne Ausnahme sehr wacker gezeigt, und nicht allein sehr feurig und energisch mit vieler Präzision vorgetragen, wie man dies von dem trefflichen Verein gewohnt ist, sondern auch mit Geschmack und Zartheit akkompagnirt, in welcher Beziehung mancher mürrische Kritikus früher Manches zu vermissen fand. Es hat sich dabei aufs Neue bewahrheitet, dass eine respektable Sängergesellschaft das Orchester gleichsam von selbst zum rechten Akkompagnement führt. Der verdiente

Konzertmeister Matthäi ist von den dankbaren Sängern durch den Ehrennamen eines: Stupende Violino ausgezeichnet worden.

Nicht minder verdient der Chor-Direktor Fischer und sein gesammtes Chor-Personal, besonders der Männerchor das rühmlichste Zeugniss. Ganz Leipzig, etwa ein Paar deutsche Sänger ausgenommen, freut sich auf den zweiten Besuch der Künstler im kommenden Jahre.

Die deutsche Oper in Paris.

Schon aus den politischen Blättern ist es bekannt, dass auch in diesem Jahr eine deutsche Operngesellschaft (Haixinger und die vortreffliche Devrient-Schröder an der Spitze des Gesangvereins) in Paris eine Reihe deutscher Opern aufgeführt und den Enthusiasmus der Pariser eben so wie im vorigen Jahre erregt hat. Diese Wirkung ist nichts Neues, und gehört mindestens eben so sehr dem Reiz des Neuen, als dem innern Werthe der deutschen Kunstwerke und Künstler an. Sie bezeugt uns die Empfänglichkeit der Franzosen für bessere Musik, als die ihrige, — ohne dass wir auf sie zu lauschen hätten, um ein Urtheil oder eine Bestätigung da einzuholen, wo man sich nie durch ebenbürtige Werke als kompetent ausgewiesen, wo man vielmehr jederzeit (nach dem Italiener Lulli, dem italisch gebildeten Niederländr Gretry, dem deutschen Gluck, der Einwirkung des deutschen Mozart auf Boieldieu u. a., dem Italiener Rossini) das von Ausländern Ueberkommene in das Trockne oder Flache fortgeführt hat.

So wenig wir aber die Franzosen als gute Musiker und fähige Zeugen über diese Kunst anerkennen mögen, so wenig wird irgend jemand in ihnen eine der geistreichsten Nationen verkennen. Durch ihre National-Eigenthümlichkeit wird diese Eigenschaft noch vollends jeden Augenblick auf die Spitze des Pikanten getrieben. Der Franzos ist in jedem Augenblick auf einer steten Flucht aus dem Innern in das Aeussere begriffen. Jeder Moment innerer Produktion oder Reflexion springt ihm in Gestalt einer gegenwärtigen That hervor; — und daher wird sein Denken und Fühlen dramatisch. Die ganze Revolution kann man als eine Reihe von Experimenten über die Gedanken ansehen, die sich in unsern Staatsmännern und Philosophen friedlich, ohne Blutschuld entwickelt haben; die verschiednen Lehrsätze und Irrthümer des Staatsrechts bauten sich blutige Throne, bis sie — widerlegt wurden. Ebenfalls ein Ausfluss dieser Eigenthümlichkeit ist es, dass die Franzosen in ihren Kunst-Produktionen und in ihrer Kunstauffassung keinen Augenblick von sich selbst loskommen können; sie müssen ja jeden Moment des Kunstlebens als Handlung ihres Lebens abschliessen. So sind alle römischen und griechischen Helden ihrer Klassiker Franzosen geworden, so gehen sie jetzt mit dem ihnen eignen Enthusiasmus an die Dichterwerke und Musiken der Deutschen, und in der Art ihrer Theilnahme und Bewunderung selbst spricht sich nur der unverlierbare Franzos aus. Dabei wird der Theil der fremden Kunstwerke, der in den wahren Gerichtsbezirk ihres Urtheils fällt, treffend scharf beleuchtet. Man führte ihnen z. B. neulich „Kordelia," von Kreuzer auf. „Die Katastrophe des Stücks (lässt sich ein Berichterstatter vernehmen) ist, dass eine verführte und verlassene Geliebte vom Blitz erschlagen wird. Das ist eine unfehlbare Katastrophe und eine treffende Lehre gegen die Verführung." — Bei der Blocksbergscene in dem ebenfalls jetzt aufgeführten „Faust," von Spohr seufzte eine Dame: „es ginge wohl in keiner deutschen Oper ohne Teufel ab."

Wir haben keine besondern Berichte über den Erfolg der diesjährigen deutschen Oper gegeben. Theils erschien es uns nach dem Obigen nicht von höchster Beachtungswürdigkeit, theils fand man die äussern Nachrichten in den täglich erscheinenden politischen Blättern früher, als wir sie, einmal wöchentlich, hätten geben können. Das eigentlich Interessante dabei, den Franzosen unsrer Kunst gegenüber, darf jedoch nicht ausser Acht gelassen werden. Zu diesem Zweck nehmen wir einen der geistreichsten Aufsätze (aus dem vortrefflich redigirten und versorgten Globe) auf, die sich an die Begebenheiten des deutschen Theaters anschlossen. Höchst interessant schien uns dabei der plötzliche Uebergang von Scharfsinn und Geisteshelle zu Irrthum und gänzlichem Verkennen, sobald sich der Verfasser von dem

ihm zugänglichen Allgemeinen zu dem unfranzösischen Musikalischen wendet. Man wird das Irrthümliche leicht überwinden und sich an dem Geistreichen, an dem lebendigen Ton voller Ueberzeugung ungestört erfreuen.

Oberon von Weber.

Die deutschen Vorstellungen nahen ihrem Schluss. Noch drei, vier Abende; und dieser Chor feingebildeter, fester, kühner Sänger flattert hinweg, nach Aachen hinüber, wo die Badegäste ihnen entgegenlauschen; Madame Schröder-Devrient nimmt den Weg nach Dresden, Herr Haizinger nach Karlsruhe. Hoffentlich hinterlässt ihnen ihr zweiter Ausflug nach Paris eben so gutes Andenken, als der erste, und macht ihnen Lust zu einem dritten Besuch im folgenden Jahre. In der That können sie eben nicht klagen; Zulauf und Beifall hat nicht gefehlt. Die Pariser sind gar ein höfliches, sogar ein enthusiastisches Völkchen für alles, was weit her kommt und — bald wieder geht. Liessen die deutschen Sänger sich beikommen, nur einmal ein ganzes Jahr bei uns zu bleiben, wir möchten ihnen für unsre Beständigkeit nicht gut sagen. Aber ein Besuch von wenigen Wochen, danach eine Abwesenheit von zehn Monden: das ist das wahre Mittel, in der Mode zu bleiben, jedes Jahr dasselbe Zutrauen, Gunst und Ehrenbezeugung wieder zu finden.

Für einen dritten Feldzug übrigens wird man sich rekrutiren müssen. Die Bässe besonders brauchen Verstärkung; will man unsre Neugier *) stets lebhaft reizen, so giebt es kein sicheres Mittel, als uns die Blüte aller deutschen Theater vorüberzuführen. Dieser Flor soll sehr reich sein. Unter den sieben oder acht Hauptstädten Deutschlands ist nicht eine, die sich nicht rühmte, uns wenigstens ein oder zwei so merkwürdige Künstler darstellen zu können, wie Madame Schröder-Devrient und Herrn Haizinger. Dieser Quell erfrischender Abwechslung wird also nicht sobald erschöpft werden.

Nicht gleich günstig scheint es um den Reichthum des Repertoirs zu stehen. Unsre Nachbaren sind nicht reich an dramatischer Musik, man schreibt bei ihnen viel mehr Instrumentalmusik *). Ihre Operntheater leben grossentheils auf Kosten der italienischen und noch vielmehr unsrer Opern bühne. Sie borgen bei uns! bei uns, die wir uns für so arm halten. Unter drei Opern, die auf den deutschen Bühnen erscheinen, ist höchstens Eine deutsche, die anderen gehören Boieldieu, oder Auber, oder Caraffa. Wenn es nun auch einmal interessant war: die „Dame blanche" deutsch zu hören, wie ver'm Jahre, so möchte es doch nicht gerathen sein, den Versuch oft zu erneuen; nicht darum lässt man eine Nomadenschaft von Sängern anderthalb hundert Meilen weit herkommen. Was wir begehren, ist deutsche Musik, so deutsch wie möglich; und hierauf dringen wir, weil diese vollkommne Deutschheit in der Musik eine sehr seltne Erscheinung ist.

*) Dieser, wie alle bezeichnenden Ausdrücke sind wörtlich übersetzt.

* Diese Behauptung ist weit weniger wahr, als sie scheint. Wollte man die Masse mittelmässiger, schwächerer Opernprodukte von Hiller, Benda, Naumann, Dittersdorf, Schweizer u. s. annehmen; durch Himmel, Winter, Weigl, Pär, W. Müller u. hundert andre, wollte man neben den berühmten Werken der neuesten Zeit auch die weniger bekannt gewordenen anerkannter und emporstrebender Meister, z. B. C. M. v. Webers, Spohrs, Hummels, Marschners, Reissigers, Lindpaintners, Guhrs, Lobe's, Eberweins und noch hundert andrer aufzählen, die an musikalischem Reichthum alle parallelgehenden Werke der Ausländer weit überwiegen: so würde auch der Zahl der Produktionen nach weder Italien noch gar Frankreich vorangehen. Nur dass nach dem untergeordneten Kunstzustande dieser Länder die mittelmässigen und schwachen Produkte noch immer Geltung und Achtsamkeit erwerben, während gleiche und sogar bessere von unserm höhern Streben leicht zurückgelassen, aufgegeben, vergessen werden, so aber der Kenntnissnahme des Auslandes ganz entgehen. Eher nimmt der Deutsche mit den schwächsten Produkten des Auslandes, als mit mittelmässigen des Vaterlandes fürlieb. Denn bei diesen will er die deutsche Idee erfüllt und gerechtfertigt sehen, bei jenen steigt er zu dem niedern Standpunkt ihres Geburtslandes herab; daher immer in solchen Momenten (z. B. gegenwärtig) das Ausländische sich ausbreitet, wenn nach einem genialen Fortschritt der Geist des Volkes ruht. — Dass aber den Fremden unsrer Instrumentalmusik Reichthum steter vor Augen bleibt, ist natürlich; sie haben gar keine freie Instrumental-, sondern nur Gelegenheits- oder Vollmusik, weil sie ohne den Anhalt der Worte oder eines äussern Vorganges nicht musikalisch gehen können.

Kommst du in der Abenddämmerung durch eine deutsche, vollends eine Universitätsstadt, so umschwirren dich auf allen Strassen, auf allen Spaziergängen eigne Jodeltöne, schroff hintretende Melodien von seltsamem, launischem Rhythmus, die einige Studenten, oder blosse Handwerker mit, ich weiss nicht welchem, melancholischen Vergnügen in die Lüfte schicken; sie bilden instinktartig eine schwer zu beschreibende Harmonie. Das ist, genau gesprochen, die leibhaftige deutsche Musik. Wenn ein Volk so auf den Strassen singt, was können die Opernmacher*) bessers thun, als diese Gesänge auf die Bühne verpflanzen? Gewiss, der Rath ist gut. Aber man vergesse nicht, es ist nicht seit lange, dass der Deutsche zu gestehen wagt, dass er Deutscher ist. Was hätte wol der König von Preussen, was Herr von Voltaire **) gesagt, wenn seine ehrlichen Deutschen sich unterstanden hätten, Angesichts von Europa deutsch zu sein***)! Mochten sie sich im Qualm ihrer Tabakspfeifen, am Brunnen, in den Strassen ihrer alten Städte übereinandergehokt träumen, was sie wollten, ihre dialogischen Balladen singen im tollsten Rhythmus — ganz gut. Nur, so wie man sich in der Gesellschaft zeigte, oder gar auf das Theater wagte, verleugnete man schnell diese barbarischen Plumpheiten, empfing von der französischen Akademie Parole, affektirte den feinsten Ton, parisiche Mundart, europäische Musik.

Klopstock, dann Göthe, dann Schiller und andre Genies säumten nicht, zu protestiren. Die Deutschheit erwachte auf ihren Ruf, hob das Haupt, lehnte sich auf, bemächtigte sich stolz der ganzen Litteratur mit Inbegriff des Theaters — nur nicht der Musik. Sie kommt jederzeit hinten nach; das ist ihr Wesen. Versäumte aber die siegreiche Deutschheit, in diesem Augenblicke, die Musik in den Kreis ihrer Eroberungen zu ziehen, so blieb sie doch auch nicht bei der Litteratur stehn; bald bemächtigte sie sich auch der Sitten. Dieselben Leute, die jüngst ihre Pfeife, ihr Bier nur mit Scham und verstohlen gesucht hatten, liessen sich nun gar nicht mehr mehr sehn ohne Pfeife im Munde und mittelaltrige Humpen in der Hand. Man machte sich eine Ehre aus allem, worüber man eben erröthet war; die alte Nationalrohheit wurde ein Gegenstand der Ausbildung und der Eitelkeit. Später als der Hass gegen die Fremden und die Ungeduld gegen das Joch diese Erregung auf ihren Gipfel geführt, als gar das Volk sich befreit hatte und Deutschland von Sieg und Befreiung wie trunken war, hätte man sehen sollen, wie sich das Nationalgefühl bis zu einer Art von Wahnsinn steigerte! Die Deutschheit übertrat alle Ufer; man begnügte sich nicht mehr, Deutscher, man wollte Teutone sein. Die Studenten, die sich im Kostüme des sechszehnten Jahrhunderts niedergelegt, standen an einem schönen Sommermorgen im Kostüme des zwölften wieder auf; über Nacht waren sie Zeitgenossen von Friedrich Barbarossa geworden.

(Fortsetzung folgt.)

*) »Faiseurs d'opéras«. Sieh da den praktischen Franzosen in all seiner Aeusserlichkeit, Unkunde und Unmusikalischheit. — Was übrigens hier begehrt wird, haben besonders in Süddeutschland Kauer, Müller, Drechsler u. a., in Norddeutschland Hiller, Reichard, Blum und wer weiss, wie vielenoch, geleistet. Jederzeithat man diesen Volksopern einen untergeordneten Rang angewiesen, und mit Recht; denn selbst die besten haben zu ihrem Inhalt nur das Allgemeinste, allen Bildungs- und Geistesstufen des Volks Gemeinschaftliche, und müssen von allem Tiefern, von jeder volksfördern, den menschlichen Geist weiter führenden Idee zurücktreten, um das gegenwärtige Behagen der Menge zu unterhalten.

**) Der Verf. redet also von der Zeit, wo unser grosser Friedrich nicht verschmähte, von den geistreichen Franzosen zu lernen; von der Zeit, wo in Frankreich Maitressen und die Lüste des Hofes Ludwigs des XV. regierten, und das Angesicht Europas nicht scheuten.

***) De faire du germanisme à la face de l'Europe.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Anzeige von Verlagseigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen England und Frankreich):

François Hünten:

Opus 43., Rondo pour Pianoforte à deux mains; — Op. 44., Variations pour Pianoforte à quatres mains.

Leipzig, den 26. Juni 1830. *C. F. Peters.*

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 10. Juli — № 28. — 1830.

Beurtheilungen.

Markwort's Gesangs-, Ton- und Rede-Vortrag-Lehre. Erster Haupttheil. Erstes Heft. Ueber Stimmausbildung. Darmstadt 1827. XX. u. 284 S., gr. 8.

Es ist unstreitig ein sehr lobenswerthes und für den ernsten und tiefen Karakter des Deutschen sehr würdiges Unternehmen, die Elemente jeder Kunst zu erforschen und dadurch die Basis zu einer gründlichen Erlernung derselben zu legen. Ein jeder verdient Dank, wer mit eifrigem Bemühen ein solches Werk unternimmt, sollte es ihm auch nur theilweise und nur unvollkommen gelingen. Einen solchen Versuch bietet uns das vorliegende Werk in Bezug auf die Kunst der Rede und des Gesanges. Der Verfasser hat mit grossem Fleisse sich bestrebt, die einfachsten Elemente dieser Kunst darzulegen und daraus deren Zusammensetzung in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit zu zeigen.

Aber zum Gelingen dieses Versuchs gehört allerdings, dass man mit Klarheit den richtigen und natürlichen Gang der Sprache und ihre Ausbildung in Rede und Gesang auffasse, dass man ungekünstelt die wahren einfachen Elemente auffinde, ohne sich in willkührlichen Spaltungen und Kombinationen zu verlieren. Ob der Verfasser zu dieser Klarheit gelangt sei, haben wir freilich Ursach zu bezweifeln.

Er schickt dem Werke einen Umriss der gesammten Tonwissenschaft in einem eigenen Hefte voraus, und bezieht sich im Buche mehrmals auf denselben, ohne ihn doch eigentlich zu citiren.

Er hat in diesem Umriss die Elemente der Tonkunst im Ganzen richtig und nicht ohne Scharfsinn gesondert; aber er sondert und theilt zu viel, er sondert Dinge, die ihrer Natur nach zusammen gehören oder gar eins und dasselbe sind, wodurch der Sinn des Lesenden verwirrt und verkünstelt wird. Es giebt überhaupt in der Tonwissenschaft nur zwei Elemente, Klang und Laut; diese Elemente haben aber verschiedne Eigenschaften; eine davon, die von uns am deutlichsten ergründet werden kann, ist der Ton. Er ist das Messbare des Klanges, von ihm kann man daher eine Reihe von Graden angeben; er gestattet eine mathematische Behandlung und daher giebt es von ihm allein eine Tonwissenschaft. Die übrigen Eigenschaften des Klanges können wir wohl auf das Gefühl zurückführen, aber keine Theorie davon entwerfen, daher gestatten sie auch, wenigstens bis jetzt, keine wissenschaftliche Behandlung. Der Verfasser aber mischt in seine Tonwissenschaft den Klang hinein, und verursacht dadurch Dunkelheit und Vermischung der Begriffe. Allerdings giebt es dann auch Rücksichten auf die Zeitfolge der Töne oder auf die Rhythmik, und auf die Schwere oder den Nachdruck derselben; aber für die letzteren haben wir ebenfalls kein Maass, wonach wir ihre bestimmten Grade angeben könnten, und sie beruhen mehr auf dem Gefühl. Eine Vortraglehre ist aber von der Tonwissenschaft sehr verschieden, sie enthält immer eine Menge von Rücksichten, die auf keine Wissenschaft zurückgeführt werden können, und die daher nur auf dem individuellen Gefühle beruhen; eine vollständige Theorie des Vortrags ist daher wohl nicht möglich, so wenig wie man eine Theorie der Bewegungen des menschlichen Körpers, der Grazie und des Anstandes geben kann. Der Verfasser sollte die Theile, die sich streng auf

Wissenschaft zurückführen lassen, sondern von denen, die dessen nicht fähig sind; er würde sich dann viele Mühe erspart und mehr Klarheit in seinen Vortrag gebracht haben.

Um ein Beispiel zu geben von der zu sehr spaltenden Darstellung des Verfassers, so führt er acht Elemente der Tonkunst auf: 1) Sprachlaute, 2) Töne, 3) Schwerstufen, 4) Zeitlängen, 5) Stimmlaute, 6) Stimmklänge, 7) Stärkausdrücke, 8) Dauerverhältnisse, wo offenbar die 4 letzten mit den 4 ersten im Wesentlichen zusammenfallen. Eben so führt er 8 Kunstanlagen auf, nämlich: 1) „Wahrnehmungsvermögen," in Bezug auf Laute, 2) „Empfindungsvermögen," in Bezug auf Klänge, 3) „Vorstellungsvermögen," in Bezug auf Stärkausdrücke, 4) „Gefühlsvermögen," in Bezug auf Klangdauer, 5) „Begriffsvermögen," in Bezug auf Wörter, 6) „Anschauungsvermögen," in Bezug auf Harmonien der Töne, 7) „Einbildungsvermögen," in Bezug auf Schwermaass, 8) „Denkvermögen," in Bezug auf die Zeitfolge, wo offenbar eins in das Andre fällt. Der Verfasser stellt den Werth eines Kunstwerks nach 4 Seiten hin dar. Die erste nennt er seinen Innengehalt, die zweite den äussern Innengehalt, die dritte den innern Aussengehalt und die vierte den blossen Aussengehalt (so lauten die Benennungen in der Entwickelung S. 52., in der vorläufigen Zusammenstellung S. 51. sind sie, wahrscheinlich durch einen Schreibfehler ganz mit einander vermischt.) Er versteht unter dem ersten die Erfindung des Gedankens, des Thema's, also das eigentliche Werk des Genies, unter dem 2ten die Ausführung in Worten oder Harmonien, unter dem 3ten die Erfindung der Aussengestaltung des Vortrags, unter dem 4ten oder der blossen Aussengestaltung die Ausführung des Vortrages im Einzelnen selbst. Die Ausdrücke sind willkührlich und unbezeichnend, sie sind in der Entwickelung selbst mit einander öfters verwechselt. Der dritte und vierte Theil aber scheinen vollends nur künstlich gemachte Spaltungen; da der Vortrag selbst nur Ausführung ist, wie soll man von einer Erfindung des Vortrags reden, wenigstens möchte sich darüber durchaus nichts wissenschaftliches sagen lassen.

So sondert der Verfasser gern oft nur aus Liebe zur logischen Eintheilung, selbst da, wo der Gedanke eigentlich aufhört. Es kommt aber bei diesen Dingen am meisten auf den praktischen Nutzen an. Eine reine Wissenschaft kann und soll allerdings abstrakt gelehrt werden. Eine Kunst kann nie so gelehrt werden. Es giebt überhaupt in diesem Sinne eigentlich nur Eine Wissenschaft, die Mathematik, daher ist auch in der Tonlehre nur das wissenschaftlich, was einer mathematischen Behandlung fähig ist oder was eigentlich gemessen werden kann, das sind die Verhältnisse der Höhe und Tiefe. Selbst die Philosophie lässt sich in diesem Sinne nicht streng wissenschaftlich behandeln, sondern sie ist nur eine Entwicklung unsers innern Bewusstseins, worin wir nie auf den letzten Grund kommen können. Man kann hier nur zeigen, wie Eins aus dem Andern naturgemäss entsteht, oder mit demselben naturgemäss zusammenhängt. Da man nun die verschiednen Arten der Klänge noch auf keine Theorie zurückgeführt hat, und auch schwerlich auf eine zurückführen kann, so lassen sich darüber nur allgemeine Anweisungen über Vermeidung naturwidriger Fehler geben; es lassen sich nur gewisse Grenzen aufstellen, über die man nicht hinausgehen darf; das positive in der Einübung dieser Kunst muss jeder aus sich, aus dem Gefühl seines eignen Organismus schöpfen. Eben so wenig lässt sich in der Lehre von der Stärke ein bestimmtes Maas angeben; den mittlern Ton der Stärke muss jeder aus sich und seinem Gefühl nehmen; die Höhe von Stufen derselben erlauben ebenfalls keine Messung, und es lässt sich nicht angeben, was noch einmal so stark oder dreimal so stark sei, das Maass des Richtigen erhalten wir nur in unserm Gefühle. Auch kann man gar nicht sagen, wie viele Stufen der Stärke es giebt, daher erscheinen uns die Sonderungen und vielfachen Einübungen des Verfassers in seiner 3ten Abhandlung eben so weitläufig als entbehrlich, denn das rechte Maass der Stärke in jedem einzelnen Rede- oder Gesangstücke kann man doch nur aus sich selbst finden; die Bezeichnugen dazu bleiben immer unbestimmt, und sind nur Fingerzeige. Wer aber dies Maass einmal gefunden hat, wird es leicht auf jeden einzelnen Laut oder

Buchstaben wie auf jeden Ton anwenden. Ja es würde affektirt und auch wohl unmöglich sein, dieselbe Stärke, die auf dem ganzen Worte ruhn soll, auf jeden einzelnen Buchstaben zu übertragen, denn sie ist auch hier immer nur im Steigen oder Fallen, und entweder wird der Anfang der Sylbe bis zum Vokale oder das Ende derselben vom Vokal an, die volle Stärke erhalten.

Da indessen der Verfasser in diesem Umrisse nur den Entwurf seines ganzen Werkes uns vorlegt, so wollen wir ein genaueres Urtheil bis zur Ausführung desselben aufschieben, und wenden uns also zu dem ersten Theil, über Gesang-, Ton- und Rede-Vortrag-Lehre, dessen erstes Heft uns vorliegt.

Schon der Titel führt uns auf die Frage, warum der Verfasser zwischen die Rede und den Gesang noch den Ton eingeschoben habe; als ob dieser etwas selbständiges für sich sein könnte. Ferner ist in dem ganzen Werke eine Vermischung des Gesanges und der Rede zu tadeln, so dass man oft nicht weiss, ob die aufgestellten Behauptungen dem einen oder dem andern gelten sollten. Beide, Rede und Gesang haben zwar ihre bedeutenden Berührungen mit einander, aber auch wieder ihre eignen und sehr verschiednen Gesetze, so dass bei einem klaren Vortrag durchaus eins von dem andern gesondert werden müsste. Der erste Haupttheil soll von der Stimm- und Gehörausbildung handeln, das erste Heft, welches vor uns liegt, handelt nur von der Stimmausbildung. Eine solche durchgängige Sonderung der Ausbildung für Stimme, von der für's Gehör scheint uns aber wenig angemessen, indem beide genau zusammenhängen, und die Stimmbildung, die hier vorausgeschickt wird, grade sehr auf der Gehörbildung beruht.

Der Verfasser hat dieses erste Heft wieder in vier Abhandlungen getheilt, nämlich von der Lautbildung, von der Klangbildung, von der Stärke der Stimme und von der Dauer.

Die erste beschäftigt sich also nur mit der Bildung der Laute. Unter Laut verstehen wir nur einen solchen Schall, der zu einer artikulirten Sprache gebraucht werden kann. Der Verfasser hat mit grosser Mühe allen Arten und Nüancen der Laute nachgeforscht, aber er verwickelt sich oft in unnütze Weitläuftigkeiten und Distinktionen, indem er eine Menge von Schallen herzählt, die gar nicht zu den Lauten gehören, weil sie keiner Artikulationen fähig sind. Er zählt uns Kopflaute, Halslaute, Nasenlaute und andre auf, Laute beim Einathmen, bei geschlossenem Munde, die wohl erkünstelt werden, aber nie zur Sprache dienen können; man müsste sonst alle thierischen Töne, die der Mensch allenfalls hervorbringen kann, auch hier aufzählen, was doch weder eine Grenze noch einen Nutzen hätte. Wenn dann der Verfasser auf die wirklichen Laute kommt, so macht er eine Menge Distinktionen, die gutentheils wohl auf Einbildungen beruhen. Wenigstens ist es uns nicht gelungen, mit unsern Stimmwerkzeugen solche Unterschiede deutlich hervorzubringen. Wir müssen indessen gestehen, dass hier vieles auf dem mündlichen Unterrichte beruht, was sich durch den todten Buchstaben schwer ausdrücken und aus demselben nachahmen lässt. Es kommt aber hauptsächlich darauf an, erst die deutlichen und unbestrittenen Elemente einer jeden Sprache in ihrer Entstehung aus den Organen, in ihrer Verwandtschaft untereinander darzulegen. Diese aber sind mit wenigen Ausnahmen ziemlich richtig in dem Alphabet aufgestellt. Wir müssen dabei vorzüglich auf die Grundsprachen Rücksicht nehmen und deren Elemente betrachten, denn die abgeleiteten wie die französischen und englischen haben die Laute oft so wunderlich verändert, dass man ihre Nüancen oft nur für manierirt und nicht für die natürlichen Sprachmittel ansehn kann. Zu solchen gekünstelten Manieren rechnen wir die Nasentöne der Franzosen und die Halbvokale der Engländer, die oft in einer unbestimmten Mitte schweben.

Der Verfasser thut daher nach unsrer Meinung Unrecht, dieselben mit den ursprünglichen Lauten der deutschen, griechischen und andrer Sprachen zu vermischen, und sie als eben so selbstständig hinzustellen.

Bei der Erklärung der einzelnen Laute erschwert er durch eine Menge willkührlicher Benennungen das Verständniss. Er zählt uns die sogenannten Laute auf, die durch Einziehen des

Hauches in die Nase und durch das Ausstossen desselben mit geschlossenem Munde entstehen. Er führt uns 2 Konsonanten a und u auf, die wir wenigstens nicht nachzubilden vrrmögen. Eben so einen Vokal w, der weder wie u noch wie e noch wie i lauten soll. Er kann ma, ha, gna, kna als Einen Laut aussprechen. Eben so dn, de, jg, jk, jch, chg, chng u. a. m. Er führt eine Menge Laute auf, die höchstens als ein unvollkommener Hauch oder ein im Beginnen unterbrochner Laut angesehn werden können. Er nennt die Vokale Hauchlaute, die reinen Konsonanten Athemlaute; nach meiner Meinung, mit Unrecht. Denn der Athem ist das unwillkührliche Einziehen und Ausstossen der Luft, welches schon nach der Naturnothwendigkeit von selbst erfolgt, der Hauch aber das willkührlich stärkere Ausstossen derselben. Aus dem Athem bilden wir die Vokale mehr durch die innern Organe der Brust und der Kehle, die reinen Konsonanten aber durch Schliessung und Oeffnung der Mundwerkzeuge, und ich finde nicht, dass zu dem erstern ein eigentlicher Hauch nöthig ist. Vielmehr ist das stärkre Hervorstossen der Luft der deutlichen Bildung des Vokals hinderlich. Wohl aber tritt der Hauch, für sich als hörbarer Laut in h hervor und verbindet sich auch mit den reinen Konsonanten zu kh oder ch, ph od. f, th und andern.

Zwischen beide stellt der Verfasser die unvollkommenen Hauchlaute oder Hauchmitlaute (§. 32.), zu denen er w, v, j, l, r, s, weiches sch, m rechnet; aber auch g und einen Konsonanten e, den wir gar nicht aussprechen können. Hingegen rechnet er f, ch, sz, sch, (hartes) zu den reinen Konsonanten, die doch offenbar einen Hauch enthalten, und zählt ch und x als einfache reine Konsonanten auf.

Eben so wenig begründet scheint seine Vergleichung der Vokale mit den Farben, nämlich:

a mit schwarz, o mit blau, u mit roth, e mit gelb, i mit weiss, au mit braun, ai und ei mit grau.

Ob dies richtig ist mag jeder Leser nach seinem Gefühl erproben; der Verfasser giebt keine Gründe an. Das i möchte wohl am besten dem weiss entsprechen, warum aber u dem rothen, o dem blauen, a dem schwarzen, au dem braunen und ei dem grauen, ist schwer einzusehen.

Willkührlich sind auch oft seine Vorschriften über die Bildung der Organe zu einzelnen Lauten. Er verlangt zu oft die milde und zierliche Aussprache derselben, und vergisst, das die feste und kräftige an ihrem Orte die angemessenste ist.

Passend hingegen bezeichnet er den Unterschied des doppelten Vokals bei aa von dem bloss gedehnten ah; in dem ersten Falle sollte der Vokal wirklich voll und lang angehalten werden, in dem zweiten verliert er sich nur gedehnt in dem Hauchlaut h.

Ferner unterscheidet er in Bezug auf die Aussprache der Laute den Vortrag rein moralischer und wissenschaftlicher Werke, oder, wie er es nennt, solcher, die die Wirklichkeit betreffen, von den eigentlichen Kunstvorträgen. Unter Letzteren versteht er wahrscheinlich den Vortrag dichterischer und rednerischer Werke. Warum aber die Laute in dem Einen und dem Andern verschieden auszusprechen seien, haben wir aus seinen Bemerkungen nicht einsehen können.

Auf ähnliche Weise hat der Verfasser die übrigen Abhandlungen des ersten Heftes mit künstlichen und oft unrichtigen Distinktionen überladen, welche das Erlernen der Kunst ungemein erschweren, ohne, so viel wir sehn, wesentlich zu nützen.

Wir wollen nur noch ein Beispiel anführen. Ein Hauptgegenstand der dritten und vierten Abhandlung, ist die Entwicklung der trochäischen und jambischen Verhältnisse. Er behauptet, wir gebrauchten diese Benennungen sehr ungleich und wüssten eigentlich nicht, was sie bedeuten, indem wir sie bald von der Schwere, bald von der Dauer anwendeten. Um dies zu beweisen, führt er gleich in der Vorrede 2 Beispiele an. Er setzt nämlich voraus, das

„Göttliche Barmherzigkeit"

ein trochäischer Vers ist, und sagt: also sind die Sylben „che Barm" ein Trochäe, und doch sind sie auch wieder ein Jambe. Ebenso sieht er

„die göttliche Barmherzigkeit"

für einen jambischen Vers an, und schliesst

daraus, dass „liche" und „barmherz" Jamben seien, da sie doch eigentlich ganz andre Füsse ausmachten. Er vergisst aber, dass beide Beispiele grundfalsche Verse sind, die schwerlich von einem besonnenen Dichter gebildet sein könnten.

Wenn wir indessen auch wenig Ausbeute in dem Werke haben finden können, so wünschen wir doch, wegen der grossen Mühe, die der Verfasser offenbar auf die Ausarbeitung desselben gewandt hat, dass mehrere in die Prüfung desselben eingehn, ob nicht Jemand mehr reinen Gehalt darin ermitteln könne, als es uns möglich gewesen ist.

B e r i c h t e.

Die deutsche Oper in Paris.

(S c h l u s s.)

Nun, wie stand sich während dieser Fieberzeit die Oper? Teutonia konnte nicht aufkommen; kaum fand die Deutschheit ein Plätzchen. Welches waren eigentlich die Kunstwerke, die Deutschland verehrte? Die mozart'schen Opern; diese halb ausländischen Blumen, oder vielmehr diese Geburten des menschlichen Herzens, denen vielmehr die Menschheit, als die oder jene Nation das Siegel aufgedrückt zu haben scheint. Mozart, um die Wahrheit zu sagen, ist kein deutsches Genie, — er ist ein Genie *). Seine Weisen gehören allen Zeiten und allen Landen an; seine Melodie, so einschmeichelnd und wohlgegliedert, als die italienische, hat gleichsam keinen Anstrich von diesem Lande; seine Harmonie kann man deutsch nennen, — aber nie hätte der wahrhaft deutsche Geist ihre Klarheit gewonnen *). Er ist eine Klasse für sich, und hat sogar zu kurze Zeit auf Erden geweilt, um Nationalgewohnheiten **) anzunehmen. Ausser Mozarts Werken begünstigte man auf den deutschen Theatern einige Partituren Winters, seines Nachahmers, einige Oratorien des grossen Haydn, und endlich eine Oper oder vielmehr eine Gesangsymphonie voll unermesslicher Schönheiten, in der Grossheit der Formen und mit dem Reichthum angelegt, die sich in den Instrumentalwerken ihres Schöpfers offenbaren. „Fidelio" von Beethoven meinen wir, die Oper, welche in diesem Jahre die lebhafteste Gunst unsers Publikums gewonnen hat.

Alle diese Werke tragen unstreitig den deutschen Karakter; denn ihr harmonischer Theil zeichnet sich nicht nur durch eine Komplizirtheit aus, von der man in Italien und Frankreich kein Beispiel fand, sondern hält dabei auch gewisse Formen, gewisse Entwickelungen (pcocédé's) fest, die durchaus der harmonischen Schule von Bach eigen sind ***). Die deutsche Schule war vertreten in diesen Kompositionen; die deutsche

*) Es wäre wol unnütze Wiederholung aus frühern Aufsätzen, wenn hier noch einmal gegen die obenhinstreifende, verflachende Ansicht derer gesprochen werden sollte, die lieber Nationalität mit allen ihren tausend Wirkungen Kurzweg ableugnen, weil es ihnen nicht genehm ist, die Kunstwerke bis in ihr Innerstes, bis in die Bedeutung jedes Zuges zu durchdringen und anschaulich zu machen, was jeder Künstler geleistet und wie seine Leistung unter den Bedingungen seiner Zeit und seines Volkes so hat eben diese, und keine andre werden müssen. Aber es ist das Loos der jüngstgebornen Kunst, dass an ihr alle Irrthümer, die sich anderwärts längst ausgelebt haben, noch einmal die revenans spielen, und jederzeit einige müssige Köpfe finden zum Tummelplatz ihrer Spukereien. Wer dürfte in andern Kunstgebieten sich mit jener Ansicht noch herauswagen, und etwa den Unterschied der ägyptischen und griechischen Bildnerkunst, oder der italischen und niederländischen, oder deutschen Malerei, der französischen und englischen, oder deutschen Poesie ableugnen?

*) und Haydn, der eben in dieser Eigenschaft ungleich höher steht? dessen Harmonien heller sind, als der hellste italische Morgen, hell und klar, wie das Auge der Unschuld? der ist wieder kein Deutscher, und wieder eine Klasse für sich? Wie nun, wenn die beiden Klassen Mozart und Haydn bei aller Verschiedenheit die Zeichen der Stamm- und Blutsverwandtschaft mit einander, nicht aber mit den Franzosen und Italienern trügen? Wenn auch Gluck, Bach, Händel, Beethoven sich zu der Familie bekennten?

**) Gewohnheiten und Manieren sind freilich oft die Flecken der Nationalität, nämlich der Ausdruck des Partikulären am Menschen oder der Nation. Aber sollten auch sie nicht schon erinnern an den Einfluss der National-Individualität?

***) Wenn es nur wahr wäre! Die süddeutsche (österreichische) Schule, der Haydn, Mozart u. s. w. angehören, ist aber eine ganz von der sächsischen (Bachschen) verschiedne; und gerade in der Modulation, in der Konstruktion, in den Formen tritt die Verschiedenheit recht kenntlich heraus. Uebrigens

Nation nicht darin sichtbar. Warum? Weil die Harmonie, so sehr sich auch ein Volk zu ihr hinneige, doch jederzeit Sache der Erlernung ist, weil die Annahme dieses oder jenes Harmoniesystems von den Gelehrten, nicht vom Volk ausgeht. Wenn daher das in einem Land angenommene Harmoniesystem ja etwas abspiegelt, so ist es die Physiognomie der Gelehrten, nicht des Volks. Wo zeigt sich diese? In dem, was an der Musik das Volkseigne ist, im Gesang, in der Melodie. Nun wohl! In diesen Partituren von Winter, Haydn, Beethoven und einigen andern war sicherlich deutsche, meinetwegen sogar deutschthümliche Harmonie; aber von deutscher Musik, das heisst von deutscher Melodie, keine Spur. Nirgends hört man hier diese Kehl- und Jodellaute, die abgebrochnen Phrasen, diesen eigensinnigen Rhythmus, von dem man in den Strassen von München und Berlin betroffen wird. Wie vor Schiller und Göthe kein deutscher Theaterdichter sich von den Gesetzen des Aristoteles zu entfernen und dem Nationalgeschmack beizufallen gewagt hätte, eben so wagte kein Musiker, seinen Gesängen den Karakter jener Volksweisen zu geben *).

Man erlaubte sich, Deutscher in der Harmonie zu sein, weil die Wissenschaft als Freibrief galt, während man bei der Melodie nicht einmal daran dachte. Die Deutschthümlichkeit, die sich in die kleinsten Angelegenheiten gemischt, in Baretts und Pantalons kund gethan, überging die Oper, erlaubte den Komponisten nicht nur weltbürgerliche Melodien, sondern litt es sogar, dass das Repertoir täglich nichts als Spontini, Mehul und Boieldieu zeigte.

So konnte es nicht bleiben; was begonnen hat, musste sich vollenden, und eine allgemeine Umwälzung lässt auch nicht das Kleinste unberührt. Vor etwa zehn Jahren kam die Reihe an die Musik. Ein junger Mensch, Mitglied des Tugendbundes, krank, kaum gekannt, der bis dahin nichts als einige kleine *) Sonaten, kalte Romanzen und kärgliche Opernversuche (d'assez pauvres fragmens d'opéra) geschrieben hatte, C. M. v. Weber: das war der Mann, in dem die Wiedergeburt der deutschen Oper sich bewerkstelligte. Die Erscheinung des Freischützen war ein wirkliches National-Ereigniss, wie früher die des „Götz von Berlichingen." Nicht bloss die Teutonen von der Universität her, die ganze Nation meinte in diesen Accenten den Wiederhall ihrer eignen Empfindungen zu vernehmen. Da war sie endlich, diese deutsche Musik! die Gassenlieder zum Ideal, zur Poesie, zur Bühne erhoben! Die Leidenschaft für diese Neuigkeit

ist schon die ganze Scheidung von Harmonie und Melodie eine sehr äusserliche, anatomische — also Tod voraussetzende Procedur. Der Geist der Kunst und jedes Kunstwerkes in seiner Gesammt-Offenbarung ist Einer, und ruht eben so wenig in der Melodie, als in der Harmonie, sondern im Ganzen. Daher ist auch die Unterscheidung zwischen Schule und Volk, so blendend sie manchem auf den ersten Blick erscheinen möchte, durchaus unhaltbar, wenn man nämlich der einen die Harmonie, dem andern die Melodie znweisen will. Schule ist entweder blosses Bildungsmittel, und dann ist es bei dem Künstlerschaffen schon aufgelöset; oder eine äusserlich hergebrachte, erlernte, ausserwesentliche Ausstaffirung einer Kunstgestaltung (Melodie), die als wesentliches, aus der Begeisterung Hervorgetretenes angesehn wird; — und das versteht der Verfasser darunter. Dann aber ist sie verwerflich, und das Kunstwerk unvollendet — nichtig.

*) Wie oft Haydn, Mozart, sogar Gluck (in seiner komischen Oper, z. B. die »Pilgrimme auf Mekka") ja sogar der ehrwürdige, fast immer hochernste Sebastian Bach (in seiner Bauernkantate, deren Ouvertüre schon potpourri-artig wie die neuesten Vaudeville- Ouvertüren — aber sinniger — aus Volksliedern zusammengesetzt ist) haben es am rechten Orte nicht verschmäht, und noch weniger gescheut. Nur freilich, von den Schreckbildern unsers Verfassers, von diesen »sons gutturaux, phrases brusques, entrecoupées, saccadées, bizarrement et capricieusement rhythmées" findet sich keine Spur. Er kennt nämlich den den deutschen Volksgesang in seinen hundert Nüancirungen, in seinem, Italiens und Frankreichs spottendem Reichthum, nicht; und oft wahrscheinlich nur einiger tyroler Jodelgesänge Zeuge geworden, die sich vor einigen Jahren auf den Universitäten als Spass beliebt gemacht hatten.

*) Kleine Sonaten niemals, sondern damals drei grosse (dem Sinn und der Ausdehnung nach), später noch eine, Symphonien, Quintette u. s. w. Indess nicht diese, auch nicht sein Virtuosenthum, sondern seine Kriegs- und Befreiungsgesänge, in denen er und Theodor Körner manchen Arm gegen die Franzosen rüstete und stärkte, gewannen ihm die allgemeine Gunst seines Vaterlandes, und bedingten sowohl den neuen Karakter, als den Erfolg seiner Opern. Seine frühern sind allerdings schwach, aber stärker und reicher, als alle neufranzösischen.

war so gross, dass man gar nichts Andres mehr hören mochte; das fremde Repertoir wurde verlassen, verachtet, verschmäht. 'Der Freischütz! überall der Freischütz! Das war mehrere Jahre durch das Feldgeschrei von ganz Deutschland, und man kann behupten, dass niemals einem Theaterstücke so leidenschaftlicher und nationeller Erfolg geworden ist.

Was uns anbetrifft, wir theilen diese Vorliebe Deutschlands; bei aller Bewundeung für die mannigfachen Schönheiten der andern seit 2 Monaten aufgeführten Opern stimmen auch wir für den Freischützen! und wieder den Freischützen! Allerdings lässt sich in seiner Partitur mancher Makel finden; der Styl ist oft wüst, oft gezwungen; es zeigt sich Unnützes, Längen, nicht selten Mangel an Mitteln (ressources) und Geschick. Aber durch und durch weht deutscher Geist; alles, was der tyroler Jodler, die phantasiereichen Sänger Böhmens und Baierns Anmuthiges, Belebtes, Ueberraschendes erfunden, findet sich in diesen entzückenden Weisen zusammen, während die mysteriöse Harmonie alle Hexen des Nordens, alle Spukgestalten der Nacht vor unser Auge bannt. Ich kann gar nicht sagen, in welche Träume mich diese Musik gewiegt, welche Empfindungen sie schon in mir erweckt, wie oft sie mich auf dem Fittig der Einbildungskraft durch die Lüfte geführt hat. Woher dieser Reiz, diese gebietende Kraft? Von dem Nationalkarakter, der in der Oper lebt, von ihrer durchaus deutschen Eigenthümlichkeit.

Und dieses Meisterwerk ist allein auf dem Kampfplatz geblieben; keins vorangegangen, keins gefolgt; — ich spreche nicht von seinen obskuren Nachtretern, die sich in Masse eingefunden haben, sondern von wahren Talenten; keiner hat versucht, einen zweiten Freischützen aufzustellen. Vielleicht hat das auch noch andre Ursachen, als die Verzweiflung, es dem Vorbilde gleich zu thun. Bald nach der grossen Freischützwuth begann die deutsch-mittelaltrige Manie zu erkalten, die Studenten kamen auf weniger handgreifliche Barbareien. Nun musste sich unter den Komponisten eine Gegenbewegung fühlbar machen; sie begannen, zwischen dem Freischützen und Fidelio zu laviren. Diesem Mittelzustande verdankt man mehrere schätzenswerthe Werke, z. B. den Faust *) von Spohr und Bibiana von Pixis, die man uns neulich aufgeführt hat. Unzweifelhaft ist in diesen, übrigens mit vielem Talent geschriebnen Partituren mehr Deutschthümliches, als in allen Opern von Weber, aber es strömt nicht in solcher Fülle, wie im „Freischützen."

Was Weber selbst anlangt, wenn er die von ihm begonnene Bewegung nicht fortgeführt hat, so liegt die Schuld in seiner schwankenden Gesundheit und der Erschöpfung seiner Kräfte. Man weiss, dass nach dem Erfolg des Freischützen seine Krankhaftigkeit erschreckende Fortschritte machte. Sein Kopf war noch voller Ideen; aber jede Anstrengung, sie festzuhalten, untergrub mehr und mehr die Wurzeln seines Lebens. In „Euryanthe" und „Preciosa" erblickt man noch in einzelnen Würfen diese erwärmende Glut, diese eigenthümliche Schilderung, diese überraschenden Effekte, die das Glück seines Meisterstücks gemacht hatten. Aber jeden Augenblick sieht man auch das Genie unter den Körperleiden ersticken; den glänzendsten Zügen folgen nichtsbedeutende Entwicklungen, langweilende Gemeinplätze.

Oberon, den er kurze Zeit vor seinem Tode schrieb, erscheint als eine gleiche Vermischung von Schönheiten und Unvollkommenheiten. Man fühlt in ihm wol noch mehr schmerzhafte Anstrengungen und ein bisweilen glückliches, öfter ohnmächtiges Streben, neu und überraschend zu seih. Ein Meisterstück ist eine drückende Last, wenn man noch im Alter des Schaffens ist; die Unmöglichkeit sich selbst gleichzukommen, ist vielleicht noch demüthigender, als die Nothwendigkeit, sich von einem Andern besiegt zu erkennen. Hat ein Künstler gar das Unglück gehabt, ein so schönes Werk zu vollenden, dass die ganze Nation dafür enthusiasmirt ist, und Tausend gegen Eins stehen, dass er nicht steigen, sondern sinken wird: so kann man ihm nichts Besseres wünschen, als einen schleunigen Tod. Sonst sei man sicher, dass er krank wird, er möge sich noch so wohl befinden.

*) Die Ansicht ist gegründet, das Beispiel aber unglücklich gewählt. Denn »Faust" ist weit älter, als der »Freischütz," und entweder älter als Eidelio, oder doch sicherlich nicht von ihm influenzirt; Bibiana kennen wir noch nicht.

Für den armen Weber bedurfte es gar nicht eines so gewaltigen Angriffs auf das Leben; er konnte seine Leiden nur vermehren.

Und dennoch, war er nicht der Komponist des Freischützen, so würde Oberon seinen Ruhm gegründet haben. Wieviel frische, anmuthige Züge, wie mancher energisch hingeworfne Satz! Wie fein, wie entzündend einschmeichelnd der erste Satz! Was kann interessanter sein, als das erste Finale! Dieser ruhig fortgehende Bass-Gesang des Chors, während Rezia's Töne darüber hinflattern, — es ist eine der einfachsten und entzückenvollsten Kombinationen. —

Soviel aus dem Bericht eines der geistreichsten Schriftsteller seiner Nation in jetziger Zeit. Er lässt noch manches treffende Wort über einzelne Züge des Oberon folgen, dessen Mittheilung zu unserm obigen Zweck entbehrlich scheint. Selbst manches Irrige, manche offenbare Unkunde in dem Gebiet, in dem er sich bewegt, werden seinen Scharfsinn nicht verkennen machen; sie vollenden vielmehr im Verein mit jener Keckheit und schnelle Entschiedenheit das Bild des Franzosen in Berührung mit fremder überlegner Kunst, dessen Aufstellung wir eben beabsichtigten.

M.

A l l e r l e i.

Meyer-Beer hat nicht nur, wie neulich bekannt gemacht worden, vom Kaiser von Brasilien, der selbst Komponist ist (er hat die Konstitution und die konstitutionelle Hymne komponirt, auch einen Siegsmarsch, der aber von den Feinden erbeutet worden), den Südstern-Orden erhalten, sondern ist auch Mitglied der Pariser Akademie geworden; ein neuer Beweis, welche Anerkennung er sich im Ausland erworben.

Friedrich Schneider ist von der philosophischen Fakultät der Universität Halle zum Doktor der Musik ernannt worden.

Cherubini giebt so eben seine vierte Messe in Partitur heraus. Erst neulich ist von der Eigenthümlichkeit und den Vorzügen seiner Messenkompositionen in diesen Blättern geredet worden bei Gelegenheit der dritten, von Simrock in Bonn im Klavierauszug edirten.

Die geneigten Leser werden sich der Preisaufgabe: Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst erinnern, die von der vierten Klasse des Königl. Niederländischen Instituts für Wissenschaften, Litteratur und Künste vor ein Paar Jahren in diesen Blättern bekannt wurde.

Das Institut hat die goldne Medaille einer Abhandlung des Hofrath Kiesewetter in Wien, die silberne einer Abhandlung des Professor Fetis in Paris zuerkannt und uns die Abhandlungen und Verhandlungen gefälligst mitgetheilt. Wir werden eilen, über deren Inhalt nähern Bericht zu erstatten. Die Red.

Beispiel verkehrter Musikbildung.

Nirgends wird man empfindlicher erinnert, dass die Musik die jüngste aller Künste ist, als bei den Verkehrtheiten des Unterrichts. Die meisten Eltern und Vorgesetzten werden durch einen blossen Nahrungstrieb, oder durch das diktatorische Gebot der — Mode, die Musik zur höhern Bildung rechnet, bewogen, ihren Zöglingen Musikunterricht geben zu lassen; seinen wahren Zweck, seine Weise, seine Folgen bedenken sie nicht, oder zu spät. Die meisten Lehrer haben eben so wenig darüber nachgedacht; ihre einzige Sorge ist, den Schüler mechanisch zu mechanischem Musikmachen abzurichten. Und so findet der Beobachter gar nicht selten eine, oft sogar lobenswerthe äussere mechanische Ausbildung im Verein mit einer vollkommenen innern Leere und Unentwickeltheit. Es sind dann lebendige Spieluhren gebildet worden, die für sich selbst höchstens die Freude davon getragen, dass sie ihre Sonate oder Arie so geschickt abhaspeln können, wie brabanter Spitzenklöpplerinnen ihre Spitzen. Sehr schwer, oft unmöglich ist es dem spätern Lehrer, aus diesem todten Stamm lebendige Zweige zu ziehen; denn umsonst wird er seine Entwickelungsarbeit an Aufgaben anknüpfen, die der Schüler sich schon menschlich zu eigen gemacht. Man muss neue Wege bahnen, und nicht so leicht wird man den Schüler wahrhaft von der Nothwendigkeit überzeugen, das, was er schon gelernt zu haben weiss, von einer ganz andern Seite anzufassen. Sogar sein Eifer wird oft hinderlich und verwirrend sein, da er bis jetzt nur die alten Wege kennt, von denen man eben ableiten muss.

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 17. Juli — № 29. — 1830.

Beurtheilungen.

Neue Choralbücher.

Christliches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erhebung. Ein neues Choralwerk von H. G. Nägeli. In 2 Abtheilungen. Zürich bei Nägeli.

Die Ansichten des Herrn Nägeli über den Choralgesang sind von denen der meisten Musiker so sehr verschieden, dass, obgleich Herr N. diese seine Ansichten schon in vielen Schriften (z. B. in der Chorgesangschule und in seinen Vorlesungen) mitgetheilt hat, es nicht unzweckmässig sein wird, hier einige derselben näher bekannt zu machen.

Herr Nägeli sagt: „Nur derjenige Gesang ist ächt und schön, wahrhaft bildend und erbaulich, der zum Text passt. Fehlt diese passende Textbetonung dem Choral, so ist er verwerflich, wenn auch die Töne, die Harmonien, abgesehn vom Texte, noch so schön klängen. Nun haben wirklich unsre Choräle, sowohl die Goudimelschen, als die Lutherischen, diesen Kapitalfehler. Die Goudimelschen sind ursprünglich auf französische Texte komponirt, und wie Einer, der dichtet, wie Lobwasser, Texte zu unterlegen fähig sei, bedarf nicht erörtert zu werden. Beiden Lutherischen Chorälen ist das Unwesen der „stehenden" Melodien so allgemein geworden, dass man wohl hundert Lieder zu eben derselben Tonweise gedichtet, oft Lobgesänge Tonweisen untergelegt hat, die zu Klageliedern komponirt worden, und umgekehrt. Wo aber auch nicht gerade solche Verkehrtheiten statt finden, so bleibt dennoch das Singen vieler Lieder zu eben derselben Tonweise immer missbildend, ertödtet den Sinn für das Kunstschöne, schwächt die Lust am Gesange, und macht den Text unwirksam. Es muss also nach den unverletzbaren Gesetzen der Kunst jedes Gedicht seine eigne Komposition haben; und nur eine Nation, die keine guten Komponisten, oder ein Zeitalter, das lauter schlechte hätte, dürfte ihre Zuflucht zu „stehenden" Melodien und untergelegten Texten nehmen." —

Herr Nägeli hat in dem Obengesagten im Allgemeinen wohl Recht. Doch möchte ihm vielleicht zu entgegnen sein, dass, die Befolgung seines Prinzips zu weit führen müsste; bei einem Liede, welches mehrere Verse hat, die doch nach einer Melodie gesungen werden müssen, ist es eine reine Unmöglichkeit, eine Melodie zu erfinden, bei welcher die Textbetonung in allen Versen vollkommen richtig sein soll; so schön die Melodien des Herrn Nägeli auch sind, so wenig wird er aber auch behaupten können, dass bei denselben die Textbetonung in allen Fällen streng richtig ist; es ist wie gesagt eine reine Unmöglichkeit, denn jeder Vers des Textes enthält ja andre Gedanken, in jedem herrschen andere Empfindungen, die zwar mit denen des ersten Verses im Grundton übereinstimmen, in der speziellen Ausführung der Gedanken und Empfindungen aber himmelweit von ihm abweichen. Der Karakter des Liedes macht die Hauptsache aus, auf einzelne Textbetonungen Rücksicht zu nehmen, ist unmöglich, wenn man nicht den Reichthum der Harmonie zu Hülfe nimmt, und selbst mit diesem kann dies auch nur sehr unvollkommen geschehen. Bei einem Volkslied und bei einem Chorale kann es nicht auf dramatischen Effekt ankommen, sondern nur auf den Ton des Ganzen. 2) Kann es in der Kirche niemals der Zweck sein, den Kunstsinn des Volkes zu

bilden; diese Bildung muss von einem andern Orte ausgehn. Der Gesang in der Kirche soll nur die Gläubigen feierlicher stimmen und sie vorbereiten zur Predigt; welche Wirkung aber eine treffliche Melodie schon ohne allen Text macht, kann Niemand verkennen. — Dass es sehr oft geschehn ist, und wohl noch jetzt häufig geschieht, dass, wie Herr Nägeli sagt, zu Melodien, die zu Klageliedern komponirt worden sind, Lobgesänge gesungen werden, ist nicht zu leugnen, doch ist dem sehr leicht abgeholfen, indem der Organist nur ein wenig sich in seinem Choralbuche umzusehn braucht, um eine andre zweckmässigere Melodie zu finden. Bei den Liedern, wo dies nun durchaus nicht geht, komponire er eine neue und übe diese in der Schule ordentlich ein, damit er einen Sängerstamm bekömmt, der die Melodie in der Kirche einführen hilft. Uebrigens sind die Geistlichen selbst heut zu Tage meistens schon so musikalisch gebildet, dass sie selten solche Lieder wählen; und sollte dies wirklich einmal geschehn, so würde eine freundliche Bemerkung des Organisten, wenn er keine neue Melodie komponiren kann oder will, den Geistlichen gewiss bewegen, ein andres Lied zu wählen.

3) Es ist unmöglich, dass das Volk, wenn zu jedem Liede eine eigne Melodie komponirt wird, alle diese Melodien behalten und auffassen soll, besonders in unsrer Zeit, wo der häusliche Gottesdienst, so zu sagen aus der Mode gekommen ist, und man zu Hause nur Opernarien und weltliche Lieder, die das Ohr kitzeln, singt.

Ferner sagt Herr N. in der Vorrede zu dem oben angezeigten Werke:

„Die Tonweisen unsrer herkömmlichen Choräle, und noch mehr die Harmonien, sind grösstentheils schon deshalb verwerflich, weil sie als Volkschöre zu schwer sind. Sie waren ursprünglich auf die begleitende Orgel berechnet, oder nur auf kleine Sängerchöre, nicht aber auf hundert, vielweniger tausendstimmige. Die vielen Mollchöre und Mollstellen, die Verbindung vieler Tonarten in eben demselben Stück, die zufälligen Versetzungen, die Chromatik und das Modulationswesen erzeugen in ihrer Vermengung und Vermischung einen Chorstyl, der himmelweit entfernt ist von demjenigen, was ein ächter Volksgesang heisst und ist; denn hier ist das Unausführbare immer unächt. Die Sänger verlieren die Intonation, sie sinken bei jedem Stück, und versinken überhaupt in's Falschsingen. Von dieser Versunkenheit bleiben nur diejenigen Ortschaften oder Gemeinden frei, oder machten sich frei, wo man durch kunstgerechten und organgemässen Figural-Gesang die Stimme in der Reinheit erhielt, überhaupt durch gehörige Tonübungen fest machte, und so dem Unheil entgegen wirkte." Unsere herkömmlichen Choräle sollten als Volkschöre zu schwer sein? — Dem möchte Ref. doch gerade nicht beistimmen können, denn jeder Sonntag lehrt es, dass dies nicht der Fall ist, indem die Gemeinden die schweren Choräle doch singen können, und zwar im Ganzen genommen ziemlich richtig; wo dies nicht der Fall sein sollte, wäre leicht abgeholfen, wenn der Schülerchor abwechselnd mit der Gemeinde Solo, und so der Gemeinde den Choral richtig vorsänge. Herr Nägeli behauptet, dass die vielen Ausweichungen in fremde Tonarten durchaus zu verwerfen wären, und doch weicht er in seinen Chorälen auch nicht wenig aus, und bezeugt durch die That die Ansicht des Unterzeichneten, dass die Ausweichungen in einem Choralgesang durchaus nicht zu vermeiden sind, wenn man nicht Monotonie herbeiführen will. Herr N. meint ferner, dass die Sänger die Intonation verlieren, diese verlieren sie eben so gut bei seinen als wie bei den alten Chorälen, wenn sie nicht taktfest sind; übrigens sind denn in der Kirche nur allein Sänger? — Wie viele besuchen die Kirche, die in ihrem Leben nicht Singunterricht gehabt haben und haben werden, diese singen nach, was die andern vorsingen, so gut wie sie nur immer können; sie können eben so gut die Nägelischen Choralgesänge als wie die alten durch Mitsingen, in musikalischer Hinsicht, verderben, und alsdann sind wir auf dem alten Fleck. Ferner sagt Herr Nägeli:

„Wären auch die Choräle alle für das Volk ausführbar, oder würde man durch Orgelbegleitung die Ausführung sichern zu können glauben, wobei man wenigstens den Vortheil hätte, dass die Orgel die Unreinheit des Gesanges übertönen

würde, so bleiben sie immerhin darin missbildend, dass sie in einem zu engen Tonumfange gesetzt sind. Gerade die vorzüglichsten Orgene — und das sind die von grossem Umfang, die von Natur vorzüglich in die Höhe, oder vorzüglich in die Tiefe gehen, werden dadurch verwahrloset. Die Verwahrlosung ist am fühlbarsten schon bei der Jugend. Wo die Jugend allein durch den Choral zum Gesang herangebildet werden soll, da kann keine vorzügliche Stimme gedeihen, weil sie von ihren besten Tönen einige, die höchsten und die tiefsten, gar nie, die übrigen nicht oft genug zu singen bekommen."

Herr Nägeli behauptet, dass es durchaus ein grosser Fehler der alten Choräle sei, dass sie in einem zu geringen Tonumfange gesetzt wären; nach der Meinung des Unterzeichneten ist dies gerade eine sehr ausgezeichnete und lobenswerthe Eigenschaft derselben in Hinsicht auf den Kirchengesang, denn durch diese Eigenschaft ist es möglich, dass fast ohne Transposition dieselben von jeder Stimme gesungen werden, mithin weit allgemeiner werden können. Dass die Choräle als Gesang- und Stimmbildungsmittel durchaus nicht zu empfehlen sind, kann man Herrn Nägeli nur Recht geben, doch ist dies gerade kein Vorwurf für die Choräle, denn dazu sind sie ja auch gar nicht gemacht; eben so wenig sind die Choräle in dem vorliegenden Werk zu diesem Zweck zu empfehlen, nicht als wenn sie schwer zu singen wären, sondern weil die ganze Gattung, der Choralgesang überhaupt, nicht als Gesangbildungsmittel zu empfehlen ist.

Ferner sagt Herr Nägeli: „Es ist und bleibt indess der Choral unser herkömmlicher gottesdienstlicher Gesang. Es ist ein Institut der protestantischen Kirche, mit ihr entstanden, mit ihr bestehend. Kann und darf hier nicht von Abschaffung die Rede sein, so ist eine Umgestaltung, eine den Fortschritten der Kultur überhaupt angemessene Erneuerung, die um so unerlässlichere Aufgabe. Kann und darf der Figuralgesang nur im Laufe der Zeit an die Stelle des Chorals, darf jener einstweilen, wo Singanstalten vorhanden sind, in der Kirche nur neben diesen hintreten, so ist es jetzt um so mehr an der Zeit, durch einen wohlberechneten Choralstyl die Eine Kunstgattung der andern, die niedere der höhern, näher zu bringen, und zwar ist das Bedürfniss nicht bloss ein künstlerisches und pädagogischer — es ist ein christliches, ein kirchliches."

Es scheint Ref. aus Obigem hervorzugehen, dass Hr. N. der Meinung ist, dass mit der Zeit der Figuralgesang den Choralgesang in der Kirche verdrängen werde, und er sieht dies als einen Fortschritt der musikalischen Kultur an; dies möchte aber Ref. sehr bezweifeln, und zwar aus folgenden Gründen.

Es ist eine Unmöglichkeit, ein Volk, und bestände es nur aus 100,000 Seelen (ich sage ein Volk) so musikalisch zu bilden, dass jedes einzelne Individuum eine Stimme, sei es nun welche es wolle, bei einem Figuralgesange singen könnte; denn erstlich sind die Stimmen der Mehrzahl doch ohne grossen Umfang, und zweitens geht den meisten das musikalische Talent ab, eine schwere Melodie, die aus verschiedenartigen Rhythmen besteht, mit dem Gehöre aufzufassen. Daher würden viele Glieder der Gemeinde stumm in der Kirche sein müssen, und wie sehr das Mitsingen eines Liedes zur Erhebung beitragen kann, bedarf keines Beweises; ferner ist die Zahl der Kirchengänger heute gross, morgen klein; heut besteht sie mehr aus Frauen, morgen mehr aus Männern; wollte man nun einen mehrstimmigen Figuralgesang als allgemeinen Kirchengesang einführen, so würde, gesetzt auch, dass alle Kirchengänger so musikalisch gebildet wären, dass sie eine oder die andre Stimme beim Figuralgesang treffen können, die Zahl der Stimmen jederzeit so ungleich sein, dass durchaus kein gleichmässiger, mehrstimmiger Gesang die Räume der Kirche erfüllen könnte. Dazu käme noch, dass es dann unerlässlich nöthig wäre, dass bei jedem Gesangbuche die Melodie in Partitur über dem Liede stände, damit jeder seine Stimme daraus wählen könnte; dadurch würde das Gesangbuch zu einer ungebührlichen Grösse sich gestalten und mithin im Preise auch für den armen Kirchengänger zu theuer sein.

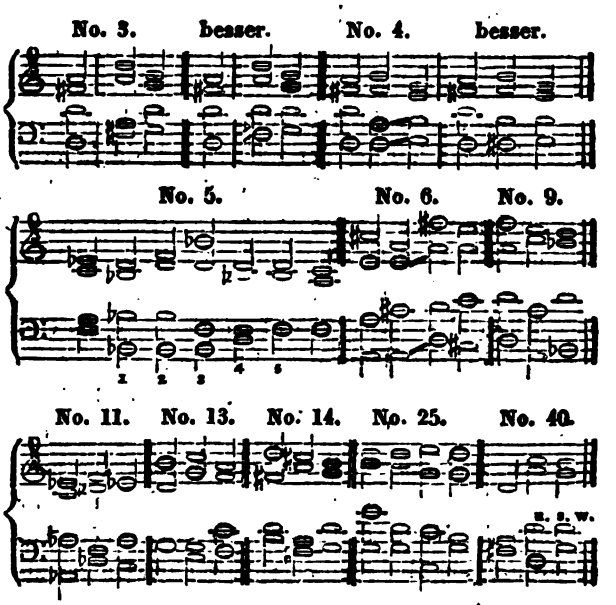
Referent ist der Meinung, dass der schönste mehrstimmige Figuralgesang, selbst von Engelstimmen gesungen, nicht halb das wirken könne, als die einfachste Choralmelodie von

1000 männlichen und weiblichen Stimmen in Unisono gesungen. Ein schöner Figuralgesang kann entzücken und das Herz rühren, doch nie so wirken, als der Choralgesang, in welchem, bildlich genommen die ganze Gemeinde mit gleichen Worten und gleicher Stimme, gewissermaassen als eine Seele zu Gott ihre Bitten empor sendet. — Dass unser Choralgesang einer sehr grossen Verbesserung fähig ist, ist gar nicht zu leugnen, doch glaubt der Unterzeichnete, dass es auf die von Herrn Nägeli vorgeschlagene Art durchaus nicht angehen kann; das einzige Mittel ist das, dass die Schülerchöre besser eingerichtet werden, und dann abwechselnd mit der Gemeinde den Choral singen; dass in den Schulen der Gesang allgemeiner und zweckmässiger getrieben wird, und auch die Melodien richtiger gelehrt werden, damit jeder Kirchengänger dieselben richtig singen lernt. — Aus dem Allen geht hervor, dass Ref. nicht ganz der Meinung des Herrn Nägeli ist; dessen ungeachtet kann er nicht unterlassen zu erklären, dass das Bestreben des Herrn Nägeli die allgemeinste Anerkennung verdient, und zu wünschen wäre, dass auch in andern Ländern solche talentvolle und tiefunterrichtete Männer, wie Hr. N., sich mehr um die musikal. Volksbildung verdient machten, und dass namentlich die Gesanglehrer in Schulen, die hohe Wichtigkeit ihrer Stellung mehr in's Auge fassten, und bedächten, dass durch sie allein nicht nur die Gesangsbildung des Volks, sondern auch die religiöse Bildung desselben befördert werden soll.

Es bleibt dem Ref. jetzt nur noch über das obige Werk als musikalisches Kunstwerk einige Worte hinzuzufügen. Herr Nägeli sagt:

„Ich verspreche mit diesem Choralwerke Folgendes zu leisten. 1) Der Wortausdruck, in Kunstbinsicht die grosse Hauptsache, wird dabei so genau sein, wie bei meinen Figuralkompositionen. 2) die Kompositionen werden leicht, viel leichter als die Goudimelschen Psalmen, so leicht, wie die leichtesten Lutherischen Choräle sein. 3) Es ist dabei durchaus auf Reinheit des Gesanges abgesehn, und das oben an dem bisherigen Choralstyl Gerügte in Stimmführung und Harmoniegebrauch gänzlich vermieden. 4) Die Styleigenthümlichkeit dieser neuen Choräle besteht wesentlich darin, dass sie auch als Mensural-Gesänge, im Takt, ausgeführt werden können, so dass damit dem Volke, wo es noch nicht Figural singt, der Uebergang vom Choral zum Figural angebahnt und praktisch erleichtert werden soll. 5) Die Texte dieser Choräle werden so gewählt sein, dass jeder Christ, welches auch seine individuellen Religionsbegriffe und Lebensansichten sein mögen, darin das Seinige, den Kern des Evangeliums, finden kann, und zwar in einer gemeinverständlichen, edeln und schönen Sprache, mit Weglassung alles Veralteten, mit Benutzung alles dessen, das „der Geist, der da lebendig macht" frommen Dichtern der neuern und neusten Zeit eingegeben hat."

Ueber die meisten dieser Punkte ist schon im Laufe dieses Aufsatzes gesprochen, nur über den 3ten Punkt mögen noch einige Worte folgen. Herr N. sagt, dass er die Stimmen überall gut geführt habe; dies ist im Ganzen genommen wohl der Fall, doch im Einzelnen nicht, z. B.



Solche Kleinigkeiten würden nicht erwähnt sein, wenn nicht Hr. N. sein Werk gewissermaassen als ein Musterwerk darstellt, denn dass er solche Fehler zu vermeiden versteht, bedarf gar keiner Erwähnung; Hr. N. möge aus dem ganzen Aufsatze nur das grosse Interesse des Unterzeichneten ersehen, welches nicht allein dies Werk, sondern auch

das ganze so sehr beachtenswerthe Wirken desselben bei ihm erregt hat. — Schliesslich kann der Unterzeichnete den Wunsch nicht unterdrükken, dass mehrere Melodien der Sammlung, die von so ausgezeichneter Vollendung sind, wie selten eine neue Choralkomposition, auch in den protestantischen Kirchen andrer Länder eingeführt werden möchten. C. Girschner.

Preisschriften über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, von R. G. Kiesewetter, kaiserlichem Hofrathe zu Wien und F. J. Fetis, Professor am Konservatorium zu Paris. Amsterdam 1829. Die erste 120 Seiten Text und 78 S. Noten, die 2te 56 S. Text.

In dem vorigen Blatte dieser Zeitung ist von der Erscheinung dieser Preisschriften Nachricht gegeben worden, und wir beeilen uns über den Inhalt derselben und ihre Resultate nähere Auskunft zu geben.

Die Abhandlung des Herrn Kiesewetter hat den ersten Preis erhalten und sie ist auch, sowohl in Bezug auf den Umfang als die gründliche Untersuchung bei Weitem die wichtigere. Doch enthält die Abhandlung des Herrn Fetis auch viele interessante Eigenheiten, besonders in Bezug auf die Lebensumstände der bedeutendsten Männer. Beiden standen die reichen Bibliotheken zu Paris und Wien mit vielen noch ungekannten Manuskripten zu Gebote.

Man hat bisher meist die Italiener für die ersten Lehrer und Meister in der Tonkunst gehalten, und darüber die ausgezeichneten Verdienste der ältern Niederländer vergessen. Herr K. zeigt uns mit entschiednem Erfolge, dass die neue kunstvollere Musik von den Niederländern ausgegangen sei, ja dass sie die berühmtesten Künstler und Lehrer fast anderthalbhundert Jahre besessen und die Italiener lange Zeit mit Eifer und Bewunderung von ihnen gelernt haben. Er theilt seine Abhandlung in die vier Fragen:

1) Welchen Antheil haben die Niederländer an der Erfindung, oder doch zunächst an der Ausbildung der Harmonie genommen?

2) Kann den Niederländern die Erfindung des künstlichen oder von den Neuern also genannten doppelten Kontrapunktes zugeschrieben werden?

3) Gebührt den Niederländern wirklich die Ehre, die ersten praktischen Lehrer des künstlichen Kontrapunktes gewesen zu sein?

4) Wo und auf welche Weise haben die Niederländer auf die Kunstbildung andrer Nationen, und in's besondre auf die in verschiednen Ländern entstandenen Kunstschulen Einfluss gewonnen?

Kann er nun gleich die eigentliche Erfindung des doppelten Kontrapunktes nicht unmittelbar den Niederländern zuschreiben, so ist es ihm doch völlig gelungen zu zeigen, dass sie nur sehr schwache Anfänge vorgefunden und dieselben zuerst zu einer bedeutenden Kunsthöhe ausgebildet haben.

Die ersten Anfänge der Harmonie oder des einfachen Kontrapunkts setzt der Verfasser in die Zeiten bald nach der Einführung des gregorianischen Cantus firmus. Der erste Schriftsteller aber, den wir darüber besitzen ist der Niederländische Mönch Huebald aus Flandern im 10ten Jahrhundert. Ihm folgten der Italiener Guido von St. Arezzo und später mehrere Franzosen und Engländer, besonders Johann de Muris. Den bekannten Franco von Cölln, welcher um 1050 zu Lüttich gelebt haben soll, glaubt der Verfasser wegen seiner gereiftern Lehre anderthalb hundert Jahre später setzen zu müssen.

Die Niederländer waren während dieser Zeit nicht unthätig, sondern lieferten mehrere lobenswerthe Schriftsteller, z. B. Ciconia, Hothobus und Weyts, aber von ihren praktischen Leistungen ist leider wenig vorhanden. Herr Fetis hat das Glück gehabt in der Bibliothek zu Paris ein Manuskript mit Gesängen und Motetten von Adam de le Halé zu finden. Er war gebürtig aus Arras, was damals zu den Niederlanden gehörte, und starb 1285 zu Neapel. Herr Fetis findet in seinen Werken bedeutende musikalische Fortschritte und erwähnt sogar eine komische Oper, die darin enthalten ist. Von den spätern Leistungen der Niederländer ist nichts mehr

vorhanden aber an ihren Fortschritten ist nicht zu zweifeln, da sie in der Mitte des 15ten Jahrhunderts schon mit ausgezeichneten Kunstwerken auftraten.

Die ersten Spuren des doppelten Kontrapunktes finden sich im Anfange des 15ten Jahrhunderts. Der Erfinder soll, nach der Aussage des Tinktoris, eines berühmten niederländischen Schriftstellers über Musik, der um 1470 zu Neapel lebte, der Engländer Dunstable gewesen sein; neben ihm der Franzose Binchois und Dufay, den man gewöhnlich auch für einen Franzosen hält, dessen niederländische Geburt aber Herr Fetis deutlich nachweist.

Aber gleich nach diesen folgten die glänzendsten niederländischen Meister, welche eine neue Schule gründeten und ihren Einfluss über ganz Europa verbreiteten. Dies ist vor allen Ockenheim oder Ockeghem aus dem Hennegau, er wurde, wie Herr Fetis wohl am richtigsten angiebt 1430 oder 40 geboren und lebte noch um das Jahr 1512 zu Tours in Frankreich. Alle Schriftsteller jener Zeit sind seines Ruhmes voll; er zog eine Menge bedeutender Schüler. Neben ihm lebten aber Obrecht und Godendach, genannt Bonadies, welchen Herr Kiesewetter nach wahrscheinlichen Gründen zu den Niederländern rechnet.

Herr K. theilt die Blüthe der Kunst bei den Niederländern in 4 Perioden, das Zeitalter Josquins, des grössten Schülers von Ockenheim von 1450—1500, das Zeitalter Hadrians Willaert von 1500 bis 1540 und das des Orlandus Lassus von 1540 bis 1590.

Josquin überstrahlte bei weitem noch den Ruhm seines Meisters. Er war geboren, nach den sichersten Angaben des Herrn Fetis, ebenfalls in Hennegau, ging später nach Rom als Komponist der päbstlichen Kapelle unter Sixtus IV., trat aber nachher in die Dienste Ludwigs XII. von Frankreich und starb als Canonicus zu Condé etwa um 1520. Die Römer waren von ihm so begeistert, dass sie lange Zeit nichts als seine Werke singen wollten. Seine berühmtesten Zeitgenossen, zugleich Schüler Ockenheims und meist Niederländer waren Brümel, Gaspar, Agricola, Prioris, Compère, Crespel und Pierre de la Rue.

Seit Josquin erlangten die Niederländer einen vorherrschenden Einfluss auf das Ausland. Herr K. setzt auseinander, wie die Franzosen eine lange Zeit in der Musik sich ziemlich unthätig gezeigt, wie die Italiener die niederländische Musik zwar mit hohem Eifer angenommen, aber erst spät sie nachgeahmt oder vervollkommt haben, wie aber zuerst der deutsche Heinrich Isaak, Kapellmeister Maximilian I., ein Schüler Josquins, als bedeutender vaterländischer Komponist aufgetreten sei. Merkwürdig ist, dass fast alle bedeutenden Komponisten aus den südlichen Niederlanden und namentlich aus Hennegau waren. Diese Provinzen befanden sich eben damals in der Blüthe ihres Wohlstandes und ihrer Thätigkeit, die nördlichen sind erst anderthalb hundert Jahr später zur Ausbildung gelangt. Wie sehr damals die Tonkunst in jenen Provinzen blühte, nicht bloss bei einzelnen Meistern und Liebhabern, sondern im ganzen Volke, beweisen folgende Worte des Italieners Luigi Guicciardini welcher um 1560 mehrere Jahre zu Antwerpen lebte:

„Dies sind (sagt er von den Niederländern) die wahren Meister der Musik, die sie wieder hergestellt und zur Vollkommenheit gebracht haben, weil sie ihnen so eigen ist, dass Männer und Frauen ganz von selbst auf die angenehmste Art eine Melodie nach dem Takt singen können. Sie durften daher nur wenige Kunst mit diesem angebornen Talent verbinden, um mit der Stimme und auf allen Instrumenten das zu leisten, was man sieht und hört und an den Höfen aller christlichen Fürsten finden kann."

Herr K. liefert uns ein sehr grosses Verzeichniss von Meistern, die alle selbst Niederländer oder doch in der niederländischen Schule gebildet sind, wozu ihm einige alte Druckwerke des Petrucci zu Venedig, der den Notendruck um 1503 erfand, die meisten Beiträge lieferten. Bei mehrern derselben wird freilich immer ihr Vaterland zweifelhaft bleiben, da ihre französischen Namen sowohl auf Frankreich als die südlichen Niederlande passen.

Die wichtigsten Schüler Josquins sind Nicolaus Gombert, Jacob Arcadelt, Johann Richefort und Jacob Klement, lauter

Niederländer, ferner Benedictus Ducis, den Herr K. in einem eignen Anhang den Deutschen vindicirt, der oben genannte deutsche Meister Heinrich Isaak, und der Franzose Mouton. Der letzte bildete wieder den Hadrian Willaert, welchen Herr Kiesewetter als das Haupt der zweiten Periode hinstellt. Er war geboren zu Brügge um 1490, wirkte aber den grössten Theil seines Lebens zu Venedig, wo er ausgezeichnete Verehrung genoss. Er regte die Italiener zur eignen Komposition auf, und bildete die venetianische Schule, besonders durch Zarlino und Constanzo Porta.

Die berühmtesten niederländischen Meister dieser und der nächsten Zeit waren Cyprian Rore aus Mecheln, Thomas Crequillon, aus Gent, Corneille Canis, Courtois, Gerard, Dussaulx und besonders Claude, der jüngere aus Valenciennes. Allein alle übertraf an Genie und Ruhm Roland Lassus geboren zu Bergen im Hennegau gegen 1530, später Kapellmeister zu München, wo er 1594 starb. Allein mit diesem grossen Gestirne ging auch der Ruhm Niederländischer Kunst zu Grunde, die kriegerischen Unruhen der Niederlande am Ende des 16ten und im Anfange des 17ten Jahrhunderts hinderten die geistige Thätigkeit, und seitdem finden wir nur hie und da einzelne und minder ausgezeichnete Musiker und musikalische Schriftsteller bei diesem Volke. Aber anderthalb hundert Jahre waren sie die Meister und Lehrer von fast ganz Europa, besonders von Italien, wo erst Palestrina, selbst der Schüler eines Niederländers, eine neue Bahn begann.

Serenade pour quatre Violoncelles par François Lachner. Vienne chez C. Mechetti. Op. 29.

Ein Stück für 4 Violoncells, und zwar ein ziemlich gutes, doch hält es schwer vier Violoncellisten zusammen zu bekommen, denn der Violoncellspieler giebt es nicht so viel, als der Geiger. Wahrscheinlich hat der vierstimmige Männergesang den Herrn Lachner auf diese Idee gebracht, denn die Form der Komposition ist ganz die des Männergesanges. — Der erste Satz ¾ Takt Andante in G-moll beginnend schliesst in B-dur. Der zweite Satz ebenfalls ¾ Takt, aber Allegro non troppo ist in G-dur; in beiden ist die Melodie und Harmonie gut, wenn beide, besonders die letztere auch gerade nicht ganz neu zu nennen sind; schon der Seltenheit wegen wird dies Stück sehr gefallen, und ist auch so schwer nicht auszuführen, da die erste Stimme allein nur von einiger Bedeutung ist, und die anderen Stimmen als Füllstimmen nicht schwer zu spielen sind. — Die Ausstattung ist sehr gut. G.

Berichte.

Aus Berlin.

Das an wunderlieblichen Melodien reiche Liederspiel „Fanchon" ist auf dem Königlichen Hoftheater neu einstudirt, und in diesen Tagen bei vollem Hause 2 mal gegeben worden. Jedes Lied erhielt rauschenden Beifall, und nach der 2ten Vorstellung wurden alle Mitspielende einstimmig, oder richtiger gesagt, altstimmig hervorgerufen. Es ist ein sehr erfreuliches Zeichen, dass das Publikum wiederum Geschmack an solchen einfachen Kompositionen findet, nachdem derselbe durch die so flachen Kompositionen der heutigen Modekomponisten so sehr verdorben ist. — Für die alten Theatergänger hat die neue Besetzung des Liederspiels ein grosses Interesse erregt, denn die Erinnerungen an die Bethmann (Fanchon), Beschort (Husaren-Offizier), Unzelmann (Tapezier Martin), Eunicke (Eduard) Labes, (Gewürzkrämer), Gern (Abbé), sind durch diese neue Vorstellung wiederum sehr lebhaft geweckt worden. — Wenn auch die neue Besetzung die frühere nicht erreicht, so ist sie doch sehr zweckmässig gewesen, doch hätte man gewünscht, dass die so einfachen und reizenden Lieder nicht so sehr verschnörkelt worden wären, indem solche Verzierungen diesen Liedern mehr schaden als nützen. G.

Allerlei.

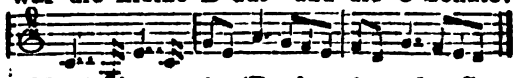
Beispiel verkehrter Musikbildung.

(Schluss.)

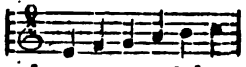
Solche Erfahrungen macht man gar nicht selten; besonders eine übelberechnete Oekonomie der Aeltern veranlasst ihre Vervielfältigung. Viele

meinen nämlich, für den ersten Unterricht sei jeder Lehrer gut genug, wählen statt des bessern den wohlfeilern; und — wenn der bessere dann berufen wird, die Bildung zu vollenden, findet er so viel nachzuholen, einzureissen, wiederaufzubauen, dass er oft mit weniger Mühe und Zeitaufwand von vorn angefangen hätte.

Ein merkenswerthes Beispiel einer so todten und verkehrten Musikbildung habe ich vor mehrern Monaten an einer jungen Dame kennen gelernt aus einer übrigens sehr gebildeten und günstig gestellten Familie, deren Gesangunterricht mir übertragen wurde. Sie zeigte sich als ein durchaus gebildetes Wesen von feinem Gefühl und hellem Geist, offenbarer Anlage und Empfindung für Musik; Lust, Eifer, Aufmerksamkeit, gewissenhafte Folgsamkeit konnte man sich nicht besser wünschen. Sie spielte Rondo's von Czerny, Sonaten und Variationen von Kalkbrenner und andern mit aller Geläufigkeit und Nettigkeit, auch mit den Manieren, die man an den Mode-Virtuosensachen Vortrag nennt. Von Mozart — hatte sie anfangs zwei vierhändige Sonaten gespielt, weil ihr, wie sie sagte, die grössern Stücke von Czerny u. s. w. noch zu schwer gewesen. Es war die kleine D-dur- und die C-Sonate:



Von Haydn hatte sie (Dank sei es der Sontag) die Schöpfung gehört; dass er für Klavier geschrieben, wusste sie nicht. Auch Beethoven wollte sie nicht kennen, bis sie sich — auf eine Polonaise besann (wahrscheinlich die vierhändige aus dem Tripelkonzerte, Polonaise concertante) die sie gespielt. Von Weber hatte sie — die Auffoderung zum Tanze geübt. Von Bach, oder auch von Prinz Louis, Dussec u. a. konnte natürlich nicht die Rede sein.

Doch das alles ist nicht so selten. Aber gesungen hatte sie während sechsjährigem Musikunterricht, bis in ihr achtzehnten Jahr, noch nie, nicht einmal in den Schulen, nicht einmal bei Kinderspielen oder in jugendlichen Gesellschaften; es war ihr verboten worden, bis sie ordentlichen Singunterricht habe. — Nach dem Choralsingen in Schule und Kirche fand ich unziemlich zu fragen; wahrscheinlich hatte sich dabei ihre Stimme im Strom aller übrigen verloren und unbemerkt verirrt. So war jeder Naturtrieb zurückgedrückt, später der ganze Seelen- und Geistesreichthum unsrer Kunst verschmäht und das junge folgsame Wesen allen Entartungen der Virtuosenmusik überliefert worden. Man konnte sagen, dass sie noch nie gewusst, was Musik sei, dass sie Musik noch nie in sich empfunden habe. — Am handgreiflichsten offenbarte sich dies in den ersten Versuchen des Tontreffens. Manches Kunstgriffes bedurfte es, um sie nur zum Nachsingen der ersten Töne zu bringen, — wobei noch alle Fehler des Stimmklanges und der Artikulation übersehen und die ganze Aufmerksamkeit am blossen Treffen festgehalten werden musste. In der ersten Stunde war dies  ihr Umfang; sehr oft wurde der vorgespielte und vorgesungene Ton — nicht etwa um einen halben oder ganzen Ton, sondern um eine Terz verfehlt, oft sogar der Fortschritt in die Höhe mit dem in die Tiefe verwechselt. Und dies alles war nicht Mangel der Organisation, sondern Folge der willkührlichen Fesselung und Nichtbenutzung der Organe. Denn während sie noch die gröbste Unbehülflichkeit im Treffen (oder eigentlich blossem Nachsingen) zeigte, bemerkte sie wohl, ob ein Ton des Instruments verstimmt sei, weniger — ob ein, bisweilen absichtlich falsch, vorgesungener Ton richtig sei, oder nicht.

Der Erfolg bestätigte das Zutrauen zu ihrer Anlage. In den ersten zwei Wochen erweiterte sich ihre Stimme zu einer Dezime recht brauchbarer Töne, die also schon in ihr gelegen haben mussten, aber gleichsam inkrustirt. Eine ganz eigne Methode machte sie bald zu einer recht sichern Trefferin; — aber all' diese Künste und Mühen wurden ihr und dem Lehrer aufgebürdet durch die heillose Verkehrtheit ihrer Musikbildung; die Freuden des Kinder- und Jugendgesanges und die Wohlthat eines beseelenden Unterrichts hatte sie eingebüsst, um nachher mühsam zu erringen, was Andern, nicht höherbegabten, gleichsam im Schlafe zu fällt.

X.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 24. Juli — № 30. — 1830.

Beurtheilungen.

Troisième Messe sollennelle à trois parties de chant en Choeur, avec accompagnement de l'Orchestre par L. Cherubini. 1. Klavierauszug von C. Zulehner. 2. Ausgabe in Stimmen. Bonn bei Simrock.

Cherubini ist der hoch- und scheuverehrte Nestor unter den französischen Komponisten. Das heisst, er ist kein Franzose, sondern ein Italiener; hat auch nicht französische Bildung erhalten, sondern deutsche; hat sich auch nicht französischen Intentionen gewidmet, sondern vornehmlich und in all seinen wichtigern Werken deutschen; hat auch gar nicht gestrebt, sich den Sinn der Franzosen anzueignen, — in Napoleons Zeit überliess er es Spontini, den Waffenklang wiederzuhallen, nach der Restauration Aubern, das Geklatsch und Gescharr und die Frivolität der Salons so unsterblich zu machen, als seine Töne sind. Nur einmal, in jener Zeit, da die Brust des Volkes zum Erstenmal freier aufathmete, da man in dem bald gestürzten Hofe das Wiederbild und den Beschluss aller Tyranneien Mazarins und andrer Vorgänger in der Regierung sah, damals wob er aus Weisen der südlichen Bergbewohner ein Siegslied der Unschuld über Tyrannei — er nannte es „les deux journées" — dass die Herzen des lauschenden Volkes jetzt zu stocken drohten, jetzt die Brust zu zersprengen, dass der Aufschrei wüthender Lust, wie sie nur Franzosen kennen, zu einem Donnersturm anschwoll, und der Sänger vor dem losgerissenen Wiederhall seiner Töne selbst bebte.

Das war Cherubini's That. Napoleon und er verstanden einander nicht. Die Restauration ehrte den altberühmten Namen, und Cherubini wandte sich vom Theater der Weltstadt zur Kirche. Eine ganze Reihe Messen sind von ihm in Partitur und Klavierauszügen aus dieser Zeit erschienen; auch hierin unterscheidet er sich von den französischen Komponisten, die selten Musik genug in sich finden zu einer Messe, oder gar einem Oratorium, oder einer Symphonie, ja nur einem ächten Quatuor, denen der Springstock äusserer Vorgänge (z. B. auf der Bühne) nöthig ist, um den musikalischen Gedanken zu erreichen. Freilich darf man auch bei Cherubini's Messen nicht an die plastisch einfachen und erhabnen Gesänge alter Italiener, oder an die geist-tiefen der deutschen Tondichter denken. Man hat in einem einseitigen Schätzen der alten Meister alle Kirchenmusik seit Bach und Händel für rein weltlich erklären wollen, während man richtiger jenes wahre Wort:

„wie ein Volk, so sein Gott"

auf jeden der neuern Komponisten hätte anwenden sollen. Was würden die Vertreter jener Meinung gar zu Cherubini's Messen, z. B. zu der vorliegenden, sagen? — Uns kann jedoch damit nicht genug gethan sein, sie mit dem Generalspruch: „weltlich oder geistlich," für die Fahrt in alle Welt zu plombiren; wenigstens eine Hinweisung auf ihren wahren Inhalt und seinen Zusammenhang mit der Zeit sind wir schuldig.

Die Messe ist, wie der Titel sagt: „executée au sacre de S. M. le Roi Charles X." Diese Bestimmung scheint über ihren Inhalt entschieden zu haben. Wenn ein deutscher Komponist seine Töne herbeiriefe für den hohen Augenblick, wo ein geliebter Fürst an die Spitze des Volks träte, in Liebe, Gesinnung und Lebensrichtung mit ihm verbunden: so könnte eine Messe gefeiert werden, so tief und gross, wie die grösste

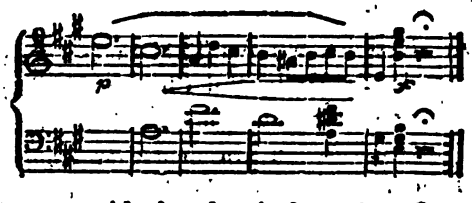
J. S. Bachs H-moll-Messe. Eine solche Konzeption hätten wohl die dermaligen Verhältnisse in keinem französischen Tonsetzer gezeitigt. Jeder von ihnen hätte gleich Cherubini, gleich den französischen Malern (die uns die Krönungsfeierlichkeiten im Styl eines Redoutenakts darstellten) „eine solennelle Ceremonie" vor Augen gehabt, zu der nächst Thronhimmeln dem Altar gegenüber, und Kronenleuchtern am Gewölbe des Doms auch eine Messe erfoderlich ist.

Das spricht aus Cherubini's „Messe solennelle;" hier hat er sich einmal ganz dem Franzosengeiste gewidmet — unbeschadet seiner sonstigen religiösen, politischen und musikalischen Tendenz. Aber es ist gleichwohl die hohe Ceremonie einer Königskrönung, es ist eben Cherubini, der die Ceremonie mit seinen Tönen schmückt; und da kann durchaus nichts Unbedeutendes hervorgegangen sein.

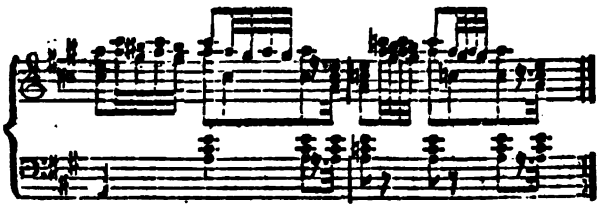
So hat sich aus dem Reichthum seines Geistes und seiner Kunst auf der einen Seite, und aus der Kälte seiner Auffassung, zugleich aber aus der Pracht des Gegenstandes auf der andern ein eignes Gebilde auferbaut, gleich der von Erzen und Ton geformten Statue in Göthe's Mährchen. Cherubini hat eine Reihe von Tonwerken geschrieben, an denen das Abstrakt-Musikalische, besonders was in der Instrumentalpartie niedergelegt und ausgeführt ist, das Interessante und Wesentliche, der religiöse Inhalt und besonders das religiöse Wort das Beiläufige oder Zufällige geworden. Kunstfreunde und Singvereine werden ihr Interesse befriedigt finden, wenn sie nur von dieser Voraussetzung ausgehen.

Und für sie spricht jeder Satz, ohne eine einzige Ausnahme.

In folgendem z. B.

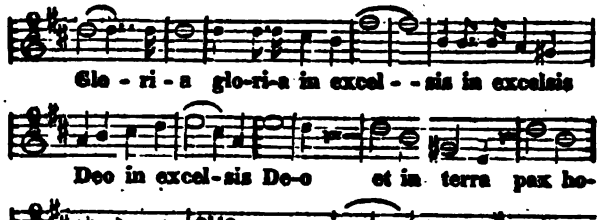


meint man wohl eher den Anfang einer Ouvertüre etwa zu einer ländlich romantischen Oper, als die Einleitung und den Hauptgedanken zu einem „Kyrie eleïson" zu vernehmen. Abgesehen von der Bedeutung des Textes und der Kirche, webt sich aus kleinen Sätzchen des Orchesters und Chors bis zur Aufnahme jenes Motivs ein interessanter, sanfter und doch dabei anmuthig bewegter Satz, dem ein zweiter:

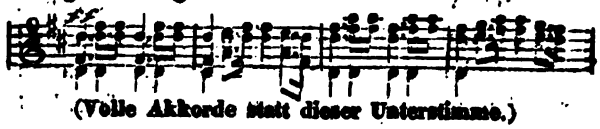


in wirksam kontrastirter Instrumentalfigurung entgegengesetzt ist. Nur freilich der Text: „Christe eleïson" muss nicht übersetzt werden. Der erste Satz kehrt wieder, und das Ganze (im Klavierauszug 6 enge Seiten) ist unstreitig die interessanteste und geistreichste Tonerfindung, die uns Frankreich seit Cherubini's letztem Werke zugesandt hat.

Es folgt: „Gloria in excelsis!" ein glänzender Satz, voll prächtigen Instrumentenspiels. Wiederum sind die Singstimmen mit ihrem Ausdruck der Worte nicht die eigentliche Stärke. Das bezeuge gleich der erste Satz (Andante maëstoso) den sie im Einklang vortragen:

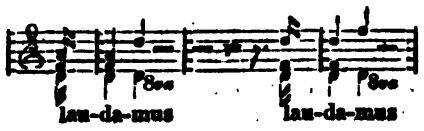


der erst durch das Orchester (Dreiklang auf D in 2 Takten, Vorspiel und den 2 ersten des Chors, Unisono im Takt 3, dann Dreiklang und Dominantenakkord auf Fis, Takt 4 und 5 u. s. w.) seine Kräftigung erhält. Nach dieser Einleitung intonirt das Orchester mit wahrhaft militairischem Pomp (wie es der militairischsten Nation vor andern gefallen kann — man meint fast das Klirren der präsentirten Gewehre zu hören) in feurigem Allegro

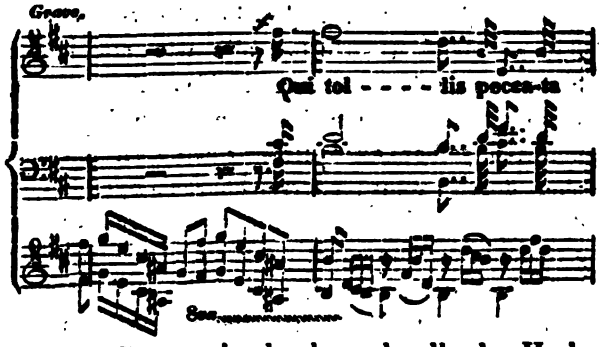


(Volle Akkorde statt dieser Unterstimme.)

das „laudamus te, benedicimus te." Offenbar ist dieser Instrumentalsatz die ausschliessliche Konzeption des Tonsetzers, und der Chor, der im 2ten Takt zutritt

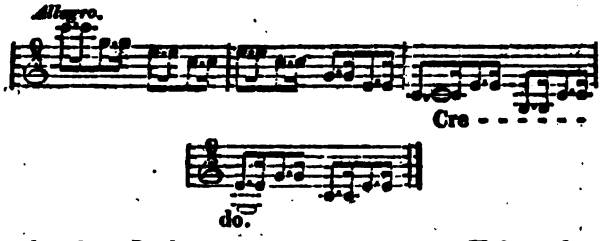


ist das Zugesetzte, woher die Oberstimme in der Inversion der Betonung (die letzte Sylbe würde bei natürlichem Ausdruck auf einen tiefern Ton gefallen sein) etwas gemacht, Heftiges erhält, wie der gemachte Kraftausdruck französischer Deklamation. Wir müssen uns versagen den reichen, glänzenden Satz durch seine anziehenden und trefflich zusammengehaltenen Einzelheiten zu verfolgen, da man diese Seiten an Cherubini's Kompositionen schon längst erkannt und gewürdigt hat. Es schliesst ein, etwa in der Weise des „Kyrie" komponirtes Gratias an, dann ein „Qui tollis:"

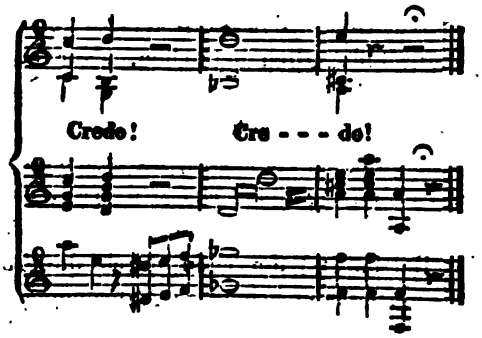


das allerdings mehr den herzschwellenden Hochmuth eines uralten Königshauses, als den Gedanken an das Lamm Gottes athmet, und zwischen dessen stolzen Accenten das „miserere nobis" nur eine gewohnte Devotion ausspricht. Dann kehrt die Musik des „Gloria" und „Laudamus" zu den Worten: „Quoniam tu solus sanctus, tu solus altissimus, Jesu Christe. — Cum sancto spiritu" u. s. w. mit einem breiten, glänzenden, durchaus befriedigenden Schlusse wieder.

Der nächste grosse Satz, das Credo, hat eine eigne und sprechende Gestaltung erhalten. Mit dieser Figur (die Bässe Viertel in der Oktave)



tritt das Orchester, und im dritten Takte der Chor der Bassisten, in ähnlicher Weise abwechselnd Tenöre, Bässe, dann zu vollen Akkorden des Orchesters beide Stimmen zugleich mit den Glaubensformeln (bis zum incarnatus) auf. Jeder wird durch kurze Tutti-Sätze



beschlossen und besiegelt. Unabsichtlich ist dem Ref. der Ausdruck „Glaubensformel" durch den Sinn der Musik zugewiesen worden; er scheint dafür bedeutsam. Es ist hier nicht eine Beherzigung und ein einmüthiges feierliches Bekenntniss der Glaubenssätze. Diese werden vielmehr vorgesprochen, und rasch abfertigend bekennt man sich zu ihnen; darum war es allein zu thun; — mit anstandvollster Salbung wird das entscheidendere „Credo" wiederholt und rasch abgeschlossen, worauf denn der folgende Satz folgt. So reich und imposant sich dieser Gedanke einer würdigen, richtig gehaltenen Ceremonie darstellen lässt, hat es der treffliche Meister gethan. Mit sanften Weisen (Soprano, piano) nähert er sich dann dem seligen Wunderworte „et incarnatus est," lässt in schauerlichem Einklang das „crucifixus" und mit sanften Accenten folgt „passus et sepultus." In glänzendem Tonstrome schliesst das „Resurrexit" u. s. w. in C-dur.

Offertorium, Sanctus, o salutaris, agnus Dei — beschliessen; Sätze, die, von verschiedener

Nüancirung und eben so mannigfaltig in Inhalt, wie Form, doch eine gleiche Richtung haben mit den oben näher bezeichneten Theilen, mithin eine weitere Karakterisirung nicht erfodern.

Man würde den Ref. missverstehen, wenn man in irgend einer der obigen Aeusserungen einen Tadel Cherubini's, oder seiner Arbeit zu finden meinte. Ein Deutscher, der so schriebe, würde bei allem Reichthum cherubinischer Kunst und cherubinischen Geistes hinter der Geistes- und Gemüthstiefe seines Volkes zurückbleiben. Aber die Krönungsmesse für Karl X. im Sinne seiner unmusikalischen Nation konnte nicht füglich angemessener gesetzt werden, als hier geschehn ist. Sogar bis in die künstlerische Struktur ist Cherubini der kalt-verständigen Natur des Volks anhänglich geblieben. Nur so ist er auf den, innerlich ganz unmotivirten, durchgehends dreistimmigen Satz gekommen; nur so auf die vielen und langen Unisono's, an denen man sich in der Erinnerung tiefer erfundener, eine imposante Wirkung herzudenkt (auch ein häufiger Fehler Reichardts) die eben durch die Absichtlichkeit, Länge und häufige Anwendung dieser Form untergraben wird. Nur in Rücksicht auf die musikalisch durchaus ungebildeten Franzosen endlich hat sich Cherubini jede gehaltreichere, des Gegenstandes würdige Arbeit versagt, obwohl in seiner Einfalt noch immer mehr Kunstreichthum verborgen liegt, als irgend ein französischer Komponist darzulegen vermochte.

Für uns Deutsche hat diese Messe zunächst das Interesse eines Karakterbildes, das im Obigen hat herausgestellt werden sollen. Dann wird es Konzertunternehmern und Singvereinen ein gar glänzender und reicher Zuwachs ihres Repertoirs sein und Beide, wie das Publikum vielfältig anregen und erfreuen. Das bezeugt uns ein früherer Bericht in diesen Blättern, der von dem Werth und der Wirkung der Krönungsmesse auf das Wiener Publikum mit der grössten Hochachtung und Wärme spricht.

Der Klavierauszug ist sehr zweckmässig und die Ausgabe desselben, so wie der Stimmen, vorzüglich.

Concertino pour la Flûte avec Accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte composé par C. G. Reissiger. Op. 60. Berlin chez A. M. Schlesinger.

Concertino pour la Flûte avec Accompagnement de l'Orchestre ou de Pianoforte composé par C. G. Belcke. Oeuvre 1. Leipzig chez Breitkopf et Härtel.

Es ist dem Ref. eine sehr angenehme Pflicht, unter vielen sehr mittelmässigen Konzertkompositionen, mit denen die musikalische Litteratur überschwemmt wird, endlich einmal ein Paar zu finden, die zu den guten gehören, namentlich ist dies von der des talentvollen königlich sächsischen Hofkapellmeister Reissiger der Fall. — Die meisten Konzertkompositionen sind von der Art, dass nur die Soli's von einiger Bedeutung sind, und die Tutti's gewöhnlich nur als nothwendige Anhängsel erscheinen, um dem Spieler ein wenig Zeit zum Ausruhen zu verschaffen. Dass diese Art der Konzertkompositionen, als Kompositionen betrachtet, sehr wenig Interesse erregen können, ist ganz natürlich, denn die Seiltänzerkunststücke, die in den Soli's statt finden, gleichen sich fast alle wie ein halber Strohhalm seiner andern Hälfte. Aus diesem Grunde wurden sie meistens nur von den Komponisten selber exekutirt. Beethoven hat nun aber durch seine unerreichbaren Symphonien den Geschmack des Publikums an solchen Instrumentalwerken nicht allein geläutert, sondern auch bedeutend vermehrt, weshalb es denn auch nöthig geworden ist, dass die Konzertisten sich nach nicht allein brillanten, sondern auch guten Kompositionen umsehen müssen; für diese ist nun für die Flöte ein guter Fund in den beiden oben angezeigten Werken gethan. Das von Herrn Reissiger ist als Komposition noch weit gediegener als das des Herrn Belcke, das letztre aber noch brillanter in seinen Passagen. Doch werden beide, gut ausgeführt gewiss den Beifall aller Hörer erhalten. Herr R. hat mit diesem Concertino das sechzigste Werk geliefert, unter denen die meisten ausgezeichnet sind; hoffentlich wird dies 60ste noch nicht das letzte sein.

Da Herr R. ein ausgezeichneter Pianoforte-Spieler ist, so würde er den Spielern dieses Instruments einen sehr grossen Gefallen erzeigen, wenn er auch wieder ein Konzert für dies Instrument edirte.

Herr Belke hat dies Konzertino mit Opus 1 bezeichnet, and Ref. muss gestehen, dass er mit demselben einen sehr lobenswerthen Anfang gemacht hat, und dass zu wünschen ist, dass er hierbei nicht stehen bleiben möge. — Stich, Druck und Papier sind bei beiden Werken korrekt und sauber. C. G.

Ouverture de l'Opéra comique: „La rencontre imprevue," composée par Gluck, arrangée pour le Pianoforte par F. G. Lerche. Berlin chez G. Bethge.

Eine Ouvertüre von Gluck zu einer komischen Oper? Mancher wird staunen, und doch ist dem so. Gluck hat mehrere komische Opern geschrieben, die trotz dem, dass sie keineswegs ohne grossen Werth sind, doch jetzt ganz und gar vom Theater verschwunden sind. Eines Theils ist die Ursache davon, dass die Sujets nicht interessant genug sind, um heut zu Tage noch zu gefallen, andern Theils ist das Publikum durch die italienische komische Musik zu sehr verwöhnt worden, als dass ihnen eine etwas derbe Kost schmecken sollte. Dazu kommt noch, dass Glucks komische Opern gar nicht mit seinen ernsten Opern zu vergleichen sind, indem die erstern gar sehr den Stempel von Jugendkompositionen tragen. Auch will die Welt ja immer etwas Neues; das Alte schmeckt nicht mehr, schon darum nicht, weil es alt ist. —

Die vorliegende Ouvertüre gehört zu einer Oper die sehr selten noch zu finden und manchem Sammler von Opernmusik entgangen ist. Sie ist eine der bessern komischen Opern Glucks, deshalb hat es gewiss Interesse, die Ouvertüre in einem recht guten Arrangement der musikalischen Welt auf's Neue darzubieten. Daher macht Ref. mit Vergnügen Musiker und Dilettanten auf selbige aufmerksam, und hofft, dass man sie gewiss nicht unbefriedigt aus den Händen legen wird. C. G.

Trois Amusements faciles pour le Pianoforte à quatre mains, composés par A. Hesse. Berlin chez F. E. C. Leuckart.

Der Verfasser nennt diese Kompositionen Amusements, und sie sind es auch wirklich, denn eine hübsche Melodie, wenn auch gerade nicht sehr originell, eben so eine angenehme Harmonie und eine leichte Spielbarkeit begründen vollkommen den Namen. Am gelungensten ist der 2te Satz Andante und die Einleitung zum dritten Satze der Polonaise.

Die Ausstattung ist geschmackvoll.

G.

Grand Notturno pour le Pianoforte à quatre mains par Léon de St. Lubin. Vienne chez P. Mechetti. Oeuvre 23.

Ref. muss bekennen, dass dies das erste Werk ist, welches ihm von Hrn. Lubin zu Gesichte kommt, und dass ihm dies Werk eben nicht sehr begierig gemacht hat, die andern desselben kennen zu lernen. Denn in den 6 Nummern, aus dem dies Notturno besteht, ist auch nicht eine einzige, von welcher man sagen könnte, dass sie neue und schöne Gedanken enthielte. Ref. bedauert nur, dass die schöne Ausstattung der Komposition von Seiten des Verlegers nicht einem andern und bessern Werke zu Theil geworden ist. X. Y. Z.

Berichte.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. R. O. Spazier. *)

(Fortsetzung von Nro. 21.)

Absichtlich habe ich meinen Bericht abgebrochen, um für die Fortsetzung eine andre Stimmung als die bisherige zu gewinnen. Es handelt sich um die Besprechung eines neuen deutschen Werkes, das zu einer ausführlichern Besprechung Anlass geben muss, und auf eine kältere Beurtheilung Anspruch zu machen hat. Es ist:

---

*) Eine Undeutlichkeit im Manuskript kann nur das P. in dem Vornamen in den frühern Theilen dieses Aufsatzes veranlasst haben.

IV. „Der Bergmönch," romantische Oper von Miltitz und Wolfram.

Es ist bei meinen Aufsätzen über dramatische Kunstwerke mir hauptsächlich immer um das Ganze, das Musikalisch-Dramatische im Allgemeinen zu thun gewesen, um das Detail der Musik in so fern nur, als es als Mittel, jenes Allgemeine zur Anschauung zu bringen, erscheint; der allgemeinen und besondern poetischen Ideen entsprechend oder nicht. Bei jeder neuen Oper würde darauf einzugehen sein: hauptsächlich aber bei vorliegender, deren Text in jeder Art vorzügliche Ansprüche zu machen scheint, in dessen Folge denn auch über die Vortrefflichkeit desselben zum Nachtheil des Komponisten in Sächsischen Blättern sehr grosse Lobeserhebungen angestimmt worden sind. Vielen hat dagegen, denen unpartheisches Interesse für die Kunst inwohnt, — Herr v. Miltitz in seinen Ansichten über dramatische Musik im Allgemeinen wie besonders seit einigen Jahren oft durch seine Urtheile grosses Misstrauen eingeflösst; — ob das in seinem Willen oder in seiner Fähigkeit dazu lag, d. h. ob er seiner gesellschaftlichen Stellung nach aus Rücksichten so sprach, ob aus Ueberzeugung, darüber stand Niemandem eine Meinung zu. Die Urtheile über Gluck und Auber führten wir bereits an. Er hatte namentlich ferner Morlacchi's Colombo ohne Einschränkung gelobt — eine Oper, die in ihrer jämmerlichen Behandlung des Textes namentlich nach allen Urtheilen selbst für italienische Musik enthusiastisch eingenommener Kenner kaum ihres Gleichen bei Rossini hat *). Er hat dagegen ein andermal spottend das Auktionsfinale in Boieldieu's „weisser Dame" für eine grosse undramatische Absurdität erklärt, mithin auch die dramatische Vortrefflichkeit von Scribe's bestem Operntext nicht eingesehen; der Grund war, ob wohl Mozart u. s. w. eine Auktion (sic!) in Musik gesetzt haben würde — als ob etwas darauf ankäme, ob eine Handlung, die an fünffach verschiedene Leidenschaften anregt, von deren stufenweiser Entwickelung und Ausgang das Glück der Hauptpersonen abhängt, eine im täglichen Leben vorkommende sei; — als ob vielmehr eben dadurch das Interesse nicht natürlicher, ansprechender wäre; — abgesehn von dem komischen Kontrast der Situation mit dem höchst ernsten der Handlung; — abgesehn von dem eigenthümlich Malerischen fremder Sitte dabei u. s. w. u. s. w.! — Bezeugt nicht eine solche Gegenüberstellung Mozarts ein gänzliches Verkennen seines dramatischen Genie's, das sicher

*) Eben während ich dies schreibe, kommt mir der „eingesandte" Aufsatz über unsre Italiener in Leipzig zu Gesicht. Er bestätigt so auf das Auffälligste die, in einem andern Blatte gleich anfangs vorhergesagten Gründe der Strategie des Schickens der Oper nach Leipzig. Es sind schon mehrere Aufsätze von da aus in hiesigen Blättern voll Lob der Truppe und emphatischer Redensarten über das Glück Dresdens, im Besitz derselben einen Vorzug vor andern deutschen Städten zu haben, eingetroffen. Es müsste komisch zugehen, wenn den Leipzigern 12 Vorstellungen einer italienischen Gesellschaft, mit dem Reiz des Neuen und Unbekannten schon, nicht sehr angenehm wären, und wir würden wahrlich in demselben Falle sein, erhielten wir jährlich einen ähnlichen Besuch. Aber wie ganz anders würde den Herren zu Muthe sein, sagte man ihnen, dass sie nie wieder abreisen, Jahr aus, Jahr ein zwei Tage in der Woche der deutschen Oper wegnehmen würden. So erscheint die von Leipzig her organisirte Opposition gegen unsern Wunsch, Wirthe in Gäste verwandelt zu sehn, eben so ungerecht als die angeführten Gründe lächerlich. Immer ist in poetischen Gleichnissen von der „Perle Dresdens" die Rede, und die Poeten bedenken die Naturgeschichte nicht, nach welcher wir in Fortführung des Gleichnisses ihnen erwiedern könnten, dass die Perlen nur entstehn, wenn das Thier krank ist, und das gerühmte Produkt ausgeschwitzter Krankheitsstoff; — ferner, dass ein so kleiner deutscher Fiscus zu arm ist, um auf Anschaffung von ausländischen Perlen solche Summen zu verwenden, und dass, wenn er es thut, nothwendig zu wenig für Hebung inländischer Erzeugnisse übrig bleiben müsse. Die zur Gegenbehauptung rekrutirten Schriftsteller umgehen alle stets wohlweislich die Hauptfragen, auf die alles ankommt: 1) Kann eine Stadt wie Dresden, ein Land wie Sachsen, 2 Opernbühnen erhalten, von denen eine den nothwendigen Anfoderungen eines ganz vollständigen guten Personals entspricht? (so kosten beide erste Sängerinnen gegen 10,000 Thlr., und weder die Italiener noch die Deutschen haben einen Sarastro oder Osmin —) 2) Können beide Institute neben einem redenden Schauspiele Raum und Zeit in 6 Wochentagen haben, die erfoderlichen Stücke zu geben? — 3) Was ist unter solchen Umständen in Deutschland Pflicht, die italienische Bühne der Deutschen oder umgekehrt zu opfern? — Die Herren würden sehr in Verlegenheit kommen, darauf zu antworten, eine Menge andrer Nebenfragen ungerechnet, wie, ob Mozart ausschliesslich den Italienern gebühre, oder ob ihn die Deutschen nicht auch

einen solchen Vorwurf mit grösster Begier erfasst hätte. Wie wäre es, wenn man das vortreffliche Finale des „Cosi fan tutte," ja des Don Juan damit zurückwiese, dass hier Mozart — Mahlzeiten in Musik gesetzt habe! — Denn, was ist für ein Unterschied, ob Boieldieu seinen Auktionator 1, 2 und 3, und „zugeschlagen" singen, oder Mozart den Don Juan und Leporello nach Wein, Chokolade und Kaffee rufen lässt? — Wie weit ich entfernt bin, dem wirklichen Verdienste des Herrn v. Miltitz irgend Eintrag thun zu wollen, mag beweisen, dass ich mit Freuden berichte, dass er neuerdings eine Messe geliefert, die nach dem Urtheil von Leuten, denen ich das meinige in diesen Beziehungen namentlich sehr gern unterordne, im Einzelnen mit zu dem Vortrefflichern in der neuern Zeit gehört, und die ich aus Zufall nicht gehört zu haben herzlich bedaure; dass eben so eine Ouvertüre zu einem geistlichen Singstück ihn als Komponisten auch hierin sehr zu achten gelehrt habe. — Man kann aber ein vortrefflicher Kirchen-Instrumental-, ja auch Lieder-Komponist sein, und das Ausgezeichnete in diesen Gattungen in jedem Detail und in jeder Nüanze fühlen und würdigen können, ohne dabei der Idee, der Bedingungen und Wirkungen des Dramatischen sich vollkommen und klar bewusst zu werden, und umgekehrt. — Und die Verwirrung, Vermischung und Identifizirung dieser Wesenheiten und Begriffe sind es allein, die bisher stets die verschiedenartigsten, oft geradezu sich widersprechenden Urtheile über dramatisch musikalische Erscheinungen zu Tage gefördert haben. So kann eine Oper die vortrefflichsten Einzelnheiten haben, die man jede für sich zu bewundern gezwungen wäre, und kann doch als Oper, als organisches Kunstwerk bedeutungs- und wirkungalos sein, kann sogar auf Abwege führen, kann, wenn durch die Kritik nicht in ihre Schranken zurückgewiesen, sondern als Idealtypus aufgestellt, der Ausbildung der dramatischen Musik auf lange Zeit Schaden thun. So kann, von jenen verschiedenen Standpunkten ausgehend, der Eine Maria Weber für das Ideal eines Komponisten betrachten, der

---

geben sollen, — ob den Italienern 2 bestimmte Tage seien müssen, während die Deutschen kaum einmal die Woche daran kommen können. Ich fodere die Herren auf, das besprechen zu wollen, strikt, ohne allgemeine Redensarten und Umgehungen; denn auf die Kunstfragen bei dem Streite werden sie sich wohl nicht einlassen. Ich muss bei dieser Gelegenheit noch die höchste Ungerechtigkeit dieser Schriftsteller erwähnen. Es ist bekannt, dass die Palazzesi bei ihrem ersten Auftreten trotz aller Vorsichtsmaassregeln, Verbote und Befehle (man sagt allgemein, dass auf der Parade deshalb Weisungen gegeben wurden) von einem Theile des entrüsteten Publikums ausgepocht wurde. Es soll mir nicht einfallen, einen solchen eben so unüberlegten, die Sache nur verschlimmernden, und auch unschicklichen Ausbruch des Unwillens gegen eine Person, die nicht dafür kann, dass man ihr die 5000 Thlr. giebt, gut zu heissen; aber schämen würde ich mich, in demselben Artikel dies als eine Beleidigung Königlicher Majestät darzustellen, und mit Wohlgefallen anzuführen, dass Einzelne dasselbe bei den, von Tieck auf die Bühne gebrachten, Shakespear'schen Stücken gethan haben, in dem einen Falle so für erlaubt zu halten, was im andern zum Verbrechen gemacht wird, weil im einen das Interesse Einzelner gefährdet ist, im andern demselben Vorschub geschieht. Und man hält das Publikum für so dumm, sich länger auf diese Weise mystifiziren zu lassen? — Was nun namentlich den eingesandten Aufsatz in diesen Blättern betrifft, so beginnt er mit einem grossen Lobe Morlacchi's, von dessen Leistungen fast sehr lange keine Rede war, und scheint ein nachfolgendes Lob seines Colombo zu verkünden. Ich bin nun mehrmals aufgefodert worden, die Erbärmlichkeit dieser Musik, über welche unter den Partisanen in Leipzig selbst sich ein Streit entsponnen hat, darzulegen; ich habe es aber immer zurückgewiesen, weil ich kein leeres Stroh dreschen mag, weil kaum Raum und Zeit für Besprechung deutscher Kunst da ist, und der Streit von mir gegen die ganze Sache und nicht gegen Einzelnes und Einzelne geführt wird, und es in dieser Beziehung ganz gleich ist, ob der Colombo mehr oder weniger gut ist oder nicht. Ich will übrigens das fortgesetzt

---

Lob abwenden, und dann einen höchst musikalischen, diesen ganzen Angelegenheiten fremden, Freund bitten, darzulegen, warum er den 2ten Akt nicht hat mehr anhören können. — Ich muss diese lange Note und den ganzen fortan nutzlosen Streit hier mit der Erklärung übrigens schliessen, dass der Zweck des begonnenen Kampfes nicht der sein konnte, wirklich jetzt die Entfernung der Italiener zu bewirken; eine so sanguinische Hoffnung wird kein Verständiger da fassen, wo ihm ein: „tel est notre bon plaisir" von Oben herab entgegen steht. Zweck konnte nur sein, die Jahre langen feilen Angriffe auf die deutsche Oper in Berichten und Intriguen dadurch zurückzuweisen, dass man die Herren selbst zum Erstenmale in den Vertheidigungszustand brachte, der ist erreicht. Der Anstoss ist gegeben; für das Uebrige mag der Genius der deutschen Kunst im Lauf der Zeit selbst sorgen. — Sp.

Andre eine unermüdliche starke Opposition gegen ihn zum Heil dramatischer deutscher Kunst für Pflicht halten, — und, was nichts weniger als paradox klingt, beide können Recht haben; wie im neuesten Falle Rochlitz im 3ten Bande seines „Für Freunde der Tonkunst," und der Verf. der langen Abhandlung über den „Oberon" in der Münchner Musikzeitung, d. h. ich selbst. Wie sehr Beide, dem Anschein nach sich schroff widersprechende Ansichten, doch im besten Einklange stehen können, und wie wenig ich Weber's grosse Verdienste im Einzelnen verkenne, wird der nicht in Abrede sein, der den Schluss meines oben angeführten Aufsatzes liest, wo Weber's Bedeutung für die deutsche Kunstwelt in Gegenwart und Zukunft anzugeben versucht wurde, trotz dem, dass vorher an seinem Berufe zum Opernkomponisten im Allgemeinen und Grossen gezweifelt wurde. —

Aber eben die Anlage, die Texte der Opern, die durch das Ganze ausgesprochen und durchgeführte Idee, und das Einzelne, in so fern es durch dieses Ganze bedingt wird — dass solche, bei jedem andern Kunstwerke überall sonst in Anspruch genommene Wesenheiten bei der höchst möglichen menschlichen Kunstschöpfung, wie es denn doch offenbar die Oper ist, sein soll und sein kann — im Allgemeinen selten oder nie zur Sprache kommen — dass hier fast nicht weniger als Alles noch zu thun ist — das hat vorzüglich der Ausbildung der dramatischen Musik im Wege gestanden und ist der Wirkung unsrer grössten Meisterwerke zugleich am hinderlichsten gewesen, musste auf jene Abwege führen, auf welchen wir jetzt so oft die Oper antreffen. Dies ist der Grund, warum offenbar seit Mozart's Tode erst ein Stillstand, dann ein Rückschritt in der dramatischen Musik im Allgemeinen wahrzunehmen ist, welcher den wackern Rochlitz zu der entmuthigenden Aussprache veranlasste, die goldne Zeit der Musik läge bereits hinter uns, und wahrscheinlich werde von nun an das redende Drama, jene verdrängend, seine Herrschaft antreten. — Beleuchten wir dies etwas näher, sowohl historisch als nach dem Verhältniss der erwähnten Kunstgattungen untereinander; es wird uns das von unserm eigentlichen Vorwurfe nicht abführen.

(Fortsetzung folgt.)

A l l e r l e i.

Der Herr Musikdirektor Löwe aus Stettin, welcher sich als Balladenkomponist einen so ausgezeichneten Ruf erworben, hat jetzt ein neues grosses Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" *) beendigt. Der Text, von G. Nicolai, dem Verfasser des Kunstromans: „Die Geweihten oder der Kantor von Fichtenhagen," soll nach dem Urtheil vieler Sachverständigen, ausserordentlich gelungen sein.

Die Oper „Udo" ebenfalls von Herrn Löwe komponirt, wird binnen Kurzem auf dem königl. Theater zur Aufführung kommen, eben so die Oper „Alfred der Grosse" gedichtet von Theodor Körner und komponirt von J. P. Schmidt, dem Komponisten des „Fischermädchens," der „Alpenhütte" u. s. w.

Spohrs neueste Oper: der Alchymist, hat in Kassel ausserordentlich gefallen, und soll, wie gesagt wird, zum Winter auf der Königl. Bühne einstudirt werden.

Von dem durch den Universitäts-Musikdirektor Naue zu Halle, gestifteten Thüringisch-Sächsischem Musikverein wird in diesem Jahre in den ersten Tagen des Oktobers ein Musikfest zu Potsdam veranstaltet, und ist zu diesem Zweck die Hof- und Garnisonkirche zu den geistlichen Musik-Aufführungen von Sr. Majestät allergnädigst bewilligt worden. Die nähere Anzeige der aufzuführenden Musikstücke wird noch erfolgen, vorläufig sei nur erwähnt, dass der „Messias," von Händel, und ein „Psalm," von Zelter, aufgeführt werden sollen. X. Y. Z.

*) Die Singakademie würde sich ein grosses Verdienst erwerben, wenn sie dies Oratorium, so wie die Kleinschen Oratorien zur Aufführung brächte!

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 31. Juli — № 31. — 1830.

Beurtheilungen.

Neue Choralbücher.

(Von Girschner.)

Keine weltgeschichtliche Begebenheit ist wohl von so grossem Einflusse auf Künste und Wissenschaften gewesen als die Reformation. Mit ihr begann eine ganz neue und segensreiche Epoche; die Menschen wurden entfesselt vom blinden Aberglauben, wurden geistigfreier, konnten daher alles mit ungetrübtern Augen als bisher betrachten. — Der Einfluss der Reformation zeigte sich auch gross und bedeutungsvoll in Bezug auf Musik. Um dies recht zu erkennen, ist es nöthig, den Standpunkt der Musik vor der Reformation ins Auge zu fassen. —

In der katholischen Kirche ist die Musik, wie sie Palestrina entscheidend gestaltet hat, die geheiligte Sprache, in welcher der Geistliche, als vermittelnde Person, die Gebete der Gemeinde der Gottheit vorträgt. Deshalb war die erste Kirchenmusik nur Vokalmusik, und zwar ohne allen künstlichen Schmuck. Späterhin, als die Cerémonien der katholischen Kirche an Einfachheit verloren und mehr eine prächtige und prunkende Gestalt annahmen, geschah dies auch mit der Musik; statt dass sie früher nur aus reinen, ungetrübten und vollen Akkorden bestand, also alles das entbehrte, was wir heut zu Tage kunstvolle Arbeit nennen: musste sie nun mit dem Zunehmen der Pracht in dem Ritus auch an äusserlichem Schmuck gewinnen; die Instrumentalmusik wurde mit der Vokalmusik vereinigt; man bestrebte, sich die Musik mehr durch weltlichen Glanz zu erhöhn. Dessen ungeachtet blieb sie immer nur Eigenthum und Sprache der Geistlichkeit, und die Gemeinde blieb in der Kirche im Verhältniss zur Geistlichkeit meistens nur eine stumme Person. — Ganz natürlich war es daher, dass die Kirchenmusik auf einen sehr hohen Grad der Vollendung nach und nach gelangte, eben so natürlich und in der Erfahrung begründet aber auch, dass, als die Kirchenmusik ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, sie alsdann rückschreiten musste, d. h. dass sie später nur als Schmuck des Ritus betrachtet wurde, und nach und nach ganz profan werden musste; ein deutliches Beispiel giebt leider jetzt die italienische Kirchenmusik, die weiter nichts ist als Theatermusik in der Kirche ausgeführt. — Durch den katholischen Ritus wurden auch die Oratorien bedingt; sie machten namentlich an den Festtagen einen Hauptbestandtheil der kirchlichen Feier aus, denn die Texte der Oratorien standen immer in genauer Verbindung mit derselben.

Durch die Reformation erhielt nun aber die Musik in der Kirche einen ganz andern Standpunkt. Der Geistliche stand nicht mehr allein als vermittelnde Person da, der die Bitten der Gemeinde der Gottheit vortrug, also nicht als ein Theil der Gottheit selbst, sondern das Volk erhob seinen Gesang, als einen Hauptbestandtheil des Gottesdienstes, und die Musik ward sein Eigenthum. In heiligen und frommen Melodien schwebten vereint die Gebete des Geistlichen und des Volks zum Himmel empor; so entstand der Choral, oder vielmehr so erhielt er erst seine eigentliche kirchliche Bedeutsamkeit. Luther, der grosse und tiefe Menschenkenner, fühlte recht gut, wie sehr eine feierliche Melodie den Menschen erheben, und seinen Sinn auf das Höhere lenken kann; er betrachtete daher den Choralgesang als Mittel,

die Gemeinde zur Predigt vorzubereiten, und für die, in der Predigt ausgesprochnen Lehren und Ermahnungen empfänglicher zu machen. — In der katholischen Kirche ist die Messe (das Gebet des Geistlichen für die Gemeinde) der Hauptbestandtheil des Gottesdienstes, in der protestantischen aber die Predigt. — Da durch die Reformation die Messe für die protestantische Kirche ihre ganze Bedeutsamkeit verloren hatte, und also in derselben die schönste Komposition einer Messe ganz unbrauchbar ist, so lenkte Luther, der lebhaft fühlte, wie sehr die Figuralmusik zur Erhöhung der Feierlichkeit des Gottesdienstes beitragen kann, das Bedürfniss und Interesse der Gemeinde auf eine andre Form derselben, auf die Cantate. Die Messe bestand hauptsächlich nur aus Chören, in der Cantate hingegen wechselten die Chöre mit einzelnen und mehreren Solostimmen ab; dadurch entstand eine grössere Mannigfaltigkeit, und mithin auch eine grössere Wirkung; dies fühlten auch die neuern katholischen Kirchenkomponisten, weshalb sie denn auch später ihre Messen mit Solostimmen durchwebten, was eigentlich ganz gegen die erste Grundidee der Messe war. Da nun, wie oben gezeigt ist, die Musik in der protestantischen Kirche eine ganz andre Stellung einnahm, so so musste sie ihrer äussern Form nach auch eine ganz andre sein; dies war schon veranlasst durch Form des Textes, wurde aber noch mehr bewirkt durch die Pracht der Instrumentation; hier war alles das, was man kunstvolle Arbeit nennt, unbeschadet der Heiligkeit des Textes am rechten Orte. Kurz so wie der Mensch freier wurde, so wurde auch die Musik, seine höhere Sprache, freier und belebter.

Noch näher an die Hauptmusik der protestantischen Kirche (den Choral) anschliessend, und wahrshheinlich älter als die Kantate, ist der figurirte Choral, dessen Form wahrscheinlich daraus hervorging, dass man bei ausgesetzten Chorälen den Cantus firmus dem Tenor oder andern Unterstimmen anvertraute, mithin in der Oberstimme punctum contra punctum eine zweite Melodie aufstellte.

Die Motette, ein mehrstimmiges Vokalstück über einen biblischen Spruch, welchen hernach der Geistliche als Thema zu seiner Rede benutzte, vertrat nächst der Kantate die Stelle der Messe. — In der katholischen Kirche wurde die lateinische Sprache, als die Sprache betrachtet, in welcher allein der Geistliche im Namen des Volks zum Schöpfer sprechen durfte, und in welcher die heiligen Gesänge angestimmt wurden, in der protestantischen Kirche wurde hingegen die Sprache eines jeden Volks zum Gebet gewählt, denn jeder, der da betet muss doch wissen, was er betet, und nur in der Muttersprache allein kann der Mensch sein Gebet herzlich und innig zu Gott emporsenden; die fremde Sprache ist und bleibt immer eine fremde. —

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, welche Stellung die Musik durch die Reformation erhalten hat, und wie namentlich der Choral ein Hauptbestandtheil des protestantischen Gottesdienstes geworden ist. Ganz natürlich war es daher, dass gleich nach der Reformation eine ganze Menge geistlicher Lieder und Choralmelodien entstanden; eben so, dass diese durch den Druck der Welt mitgetheilt wurden; selbst Luther gab (der Calvinischen und Hussitischen Sammlungen nicht zu erwähnen) ein Gesangbuch 1543. bei Klug in Wittenberg heraus, ferner eins in plattdeutscher Mundart 1543. bei Walter in Magdeburg, ihm folgten Walther 1544, Lessius 1553, Agricola 1587, Schrötar 1587, Paul Gerhard 1657, Gesius 1607, Krüger 1668 u. s. f. Ganz natürlich war es aber auch, dass die Melodien nach und nach an ihrer Reinheit verloren, und öfters fast ganz unkenntbar wurden, dazu gab hauptsächlich die frühere Art zu komponiren, oder eigentlich zu harmonisiren sehr viel Gelegenheit, indem es damals Sitte war, die Hauptmelodie in den Tenor zu legen, wie schon erwähnt, die andern Stimmen wurden dann kontrapunktisch dazu gesetzt. Da nun eine Diskant-Melodie schon durch ihre Stimmlage dem Gehör mehr auffällt, als eine Tenormelodie, so kam es sehr oft, dass die Urmelodie, welche im Tenor gesetzt war, ganz vergessen wurde, und statt ihrer der Kontrapunkt, welcher im Sopran lag, als Melodie (Choral) beibehalten wurde. Dadurch entstanden sehr viel abweichende Melodien, so dass es jetzt einer sehr guten Bibliothek

und einer genauen Kenntniss der alten Gesang- und Choralbücher bedarf, um die ursprüngliche Melodie herauszufinden. Wie weit die Abweichungen der Melodien gehn, ist merkwürdig; denn selbst hier in Berlin werden viele Lieder in mehrern Kirchen ganz verschieden gesungen. Sehr zu wünschen wäre es daher, dass ein Choralbuch, in welchem von gründlichen Musikern und achtbaren Geistlichen die Melodien mit der grössten Sorgsamkeit gewählt wären, durch den ganzen Staat eingeführt würde, und dann alle Gesanglehrer in Schulen und Gymnasien verpflichtet würden, die Melodien rein und unverfälscht nach diesem Choralbuch zu lehren. Nur wenn dies von den Schulen ausginge, könnte man hoffen, dass mit der Zeit der Choralgesang in seiner ganzen Würde in der Kirche erscheinen könne; eben so wäre es nur allein möglich, viele herrliche Melodien der Vergessenheit zu entreissen und dem Volke wiederzugeben.

Wenn nun ein neues Choralwerk erscheint und man untersuchen will, ob dasselbe gut und zweckmässig sei, so hat man hauptsächlich sein Augenmerk auf drei Punkte zu richten; 1) auf die Melodien, ob sie rein und unverfälscht gegeben sind; 2) auf die Harmonien, ob diese dem Karakter der Melodien und der Kirche angemessen sind und 3) ob das neue Choralbuch Vorzüge vor den andern bisher bekannten hat, und welches diese Vorzüge sind. Nur wenn diese drei Aufgaben befriedigend gelöst sind, kann das Choralbuch Ansprüche auf den Namen eines guten und empfehlenswerthen Werkes machen.

Zwei neue Choralwerke sind dem Unterzeichneten zur Ansicht übergeben; es soll nun untersucht werden, ob die oben angeführten Bedingungen erfüllt sind. Diese beiden Werke sind:

1. Choralbuch, von Friedrich Schneider, Herzoglich Anhalt-Dessauischer Hof-Kapellmeister. Halberstadt bei C. Brüggemann. 1829.
2. Allgemeines evangelisches Choralbuch in Melodien, grösstentheils aus den Urquellen berichtigt, mit vierstimmigen Harmonien, von J. F. Naue, Musikdirektor der vereinigten Universität Halle und Wittenberg. Erste Bearbeitung für Männerstimmen. Halle bei E. Anton. 1829.

Beide Choralbücher haben einen ganz verschiednen Zweck; das erste von Herrn Kapellmeister Schneider bildet mit noch zwei andern Theilen ein grösseres Werk, welches den allgemeinen Titel führt: „Handbuch des Organisten." Der erste Theil dieses Handbuchs enthält die Orgelschule *), der zweite die Elemente der Tonsetzkunst, und der 3te ist das Choralbuch.

Der Verfasser hat bei der Anlage dieses Choralbuches einen doppelten Zweck vor Augen gehabt, erstlich den Organisten ein gutes Choralbuch zu liefern, zweitens den Schulen und Singvereinen die Choräle in einer vierstimmigen Harmonie zu geben. In wie fern diese beiden Zwecke erreicht sind, wird das Weitere dieses Aufsatzes zeigen.

Das zweite Choralbuch vom Musikdirektor Naue hat eine ganz andre Bestimmung als das erste, es ist nur für Männerstimmen berechnet, weshalb manche Choräle in andern Tonarten gesetzt sind, damit nämlich die Melodie und Harmonie den Umfang der Männerstimmen nicht überschreiten. Auch dies Choralbuch bildet einen Theil eines grössern Werks; der Verfasser beabsichtigt nämlich dies Choralbuch für drei Zwecke zu bearbeiten: 1) für den Männergesang, wie im vorliegenden Werke geschehen ist; 2) für Organisten und vollständige Singchöre und 3) für 3 Sopranstimmen.

Der Herr Kapellmeister Schneider hat seinem Choralbuch eine Uebersicht aller metrischen Formen der Choräle vorausgeschickt; er sagt in dem Vorberichte: „Alle Lieder sind hinsichtlich ihres Metrums entweder jambisch, trochäisch, daktylisch oder vermischt **). Nach dieser metrischen Verschiedenheit ist die Ordnung und Aufstellung der Lieder getroffen; auf diese Art wird das Auffinden einer Melodie zu einem Liede sehr erleichtert." Refer. kann dem Verf. nur hierin Recht geben, und namentlich diese Art der Ordnung als zweckmässig anerkennen. Die dieser Einleitung folgenden kurzen Notizen über die bekannten Komponisten

*) Dieser Theil ist bis jetzt noch nicht erschienen.

**) Das heisst in denen Jamben mit Trochäen u. s. w. abwechseln.

der in diesem Choralbuch enthaltenen Melodien sind eine sehr nützliche Zugabe, die manchem Organisten sehr willkommen sein wird. —

(Schluss folgt.)

Les deux nuits, Oper von Boieldieu.

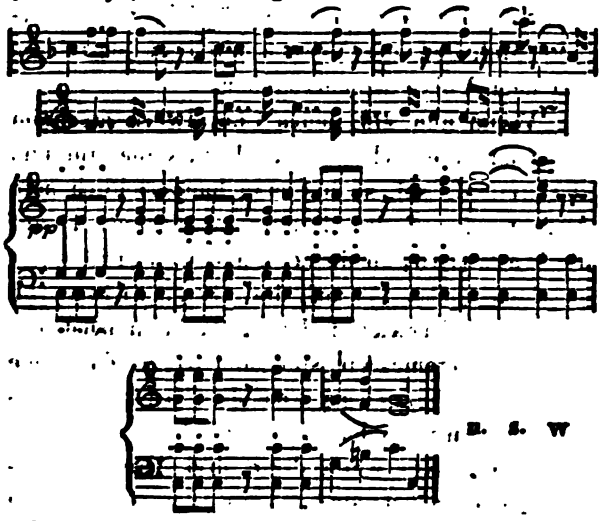
Wir haben schon früher über den Erfolg dieser jüngsten Oper des längst geschätzten französischen Tonsetzers Nachrichten mitgetheilt. Wenn er den Erwartungen nicht ganz entsprach, die man von dem Werk eines so sicher anerkannten Komponisten hegen durfte, wenn einige Berichterstatter ihn einen „succes d'estime" zu nennen wagten: so war man allgemein so gerecht, die Ursach des unerwarteten Ausgangs in der Schwäche des Gedichts, namentlich in der Abgenutztheit der Fabel zu erkennen.

Von der Musik dieser Oper haben wir jetzt zweierlei Editionen anzuzeigen. Der Werth beider ist von der Brauchbarkeit des Gedichts für die Bühne unabhängig; wir können also dessen Beurtheilung ablehnen. Wir müssen es auch, weil es uns nicht bekannt geworden; und dieser Mangel wird einer Auffassung der Musik nicht im Wege stehn. Man weiss, wie locker die Fabel der französischen Konversations- und Intriguen-Opern gewebt, wie lose die Musikstücke an das Gedicht geknüpft sind. Nicht aus der Idee desselben und dem Karakter der Handelnden tritt diese Musik als ein Wesentliches heraus: sie kommt vielmehr als eine äussere, stets willkommne Zier und Zugabe dazu. Daher fragt man bei ihr nicht, wie wahr, wie tief sie mit der Idee des Dichters zusammenklinge, wie genau sie sich seinen Zügen, ja seinen Worten anschmiege, sondern wie angenehm, wohlklingend, fasslich u. s. w. sie für sich selbst sei; daher möchte man sie von manchen Opern oder grossen Theilen derselben wegwünschen, wenn der Gang der Handlung Interesse genung hat, um die hemmende Last des Musikschmucks zu verleiden.

Um all' das haben wir uns nicht zu kümmern, bei der

I. Ouvertüre à grand Orchestre, de l'Opera les deux nuits, composée par A. Boieldieu,

die der fleissige Simrock in Bonn in gut und korrektgestochnen Orchesterstimmen herausgegeben hat. Sie ist für ein volles Orchester (mit vier Hörnern, Pikkolflöte, Posaunen, Janitscharenmusik und Harfe) in jener volltönenden und wohlklingenden Weise, mit jener Lebhaftigkeit geschrieben, die das Publikum an Boieldieu's Instrumentalsätzen (besonders in seinem „Jean de Paris") längst liebgewonnen, in denen es das Talent und Geschick desselben längst und oft anerkannt hat. Man findet eben keine stark hervortretenden oder tief bedeutsamen Züge; vielmehr gewahrt man, wie unbesorgt Boieldieu bei der Auffassung seiner ersten Gedanken ist. In vorliegender Ouvertüre z. B. ergreift er nach einer mannigfaltig instrumentirten Introduktion (F-dur 3/4) zuerst folgendes Thema



folgen (indem die widerlich zerrige französische Schlusswendung der Oberstimme d-g über das natürliche c hinweg an die karrikirte Grazie einer Pariserin erinnert); offenbar sind das nicht gereifte, mit Künstlerbewusstsein gefasste und festgehaltne Konzeptionen, sondern die ersten Einfälle eines flüchtigen, leicht ansprechenden Talents. Auch die Ausarbeitung ist ein Zeuge dieser Leichtigkeit und einer sehr erfreulichen Gewandtheit, nicht aber eines tiefern Strebens. Allein bei alle dem, eben um deswillen ist die Ouvertüre gar sehr geeignet, mit dem leichten, anmuthigen, durchaus anspruchlosen Ideengange, mit dem vollen und wohltönend kombinirten Orchesterspiel unser unterhaltungsbedürftiges

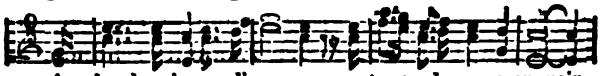
Konzertpublikum zu ergötzen. Daher hat Herr Simrock für Konzerte, Zwischenakte, Gesellschaften u. s. w. eine dankenswerthe Unternehmung gemacht, und die Herausgabe der Ouvertüre wird sich ihm lohnen.

Dasselbe kann man in noch höherm Maasse von folgender Edition:

II. Les deux nuits, opera comique mit französischem und deutschem Text (letzterer von Fr. Ellmenreich) von Boieldieu. Klavierauszug. Simrock in Bonn

sagen. Abgesehn von dem Drama, das uns hier nicht weiter beschäftigt, als es aus dem Klavierauszuge resultirt, erhalten hier die Freunde leichter, gefälliger Opernmusik (die Ouvertüre ungerechnet) sechzehn Gesangstüche sich zu vergnügen.

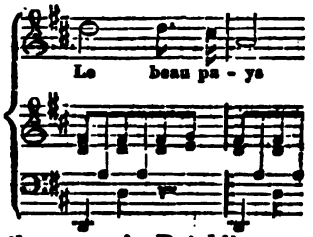
No. 1. ist ein kräftig frischer, vielstimmig ausgesetzter Trinkgesang



A--mis, demain que l'aurore nous trouve le verre en main.
Frisch auf! uns finde der Morgen, im Kreise, wo Lust uns winkt.

die Scene ein Gelag Eduards, Fingars und ihrer Freunde, von vollen Chorsätzen, Partieen des Chors, Solostimmen gewebt und weit ausgeführt — 35 enggestochne Seiten des Klavierauszugs. Der Chor der Bedienten tritt dazu, und der wohltönende Lärm wird gross.

In No. 2. sing Eduard Couplets zu Frankreichs Lobe. Dass er sie mit zwei tüchtigen Gallicismen in den ersten vier Tönen anfängt:



soll weder ihm, noch Boieldieu zum Vorwurf gereichen. Die Musik ist artig und wird auch in Deutschland viel Gehör finden. Noch lebhafter und interessanter ist

No. 3., ein Duett Eduards und seines Bedienten Victor, mit Koloraturen bis in's zweigestrichne d für den ersten Tenor; der zweite steigt nur bis zum eingestrichnen h, mit konversationeller Laune und Lebhaftigkeit ausgeführt. Dieses in die Höhe treiben des Tenors haben wir noch nirgends in solchem Maasse gefunden, wie in den beiden Nächten. Es ist in der Musik ein Zeichen der Zeit. Wenn die weibliche oder Knabenstimme die Region der Gefühlstöne übersteigt, so tritt Gesang in den Karakter der Royaltöne, z. B. in den Bravourstellen der Königin der Nacht. Wenn der Tenor das thut, nimmt, er den Karakterstempel der Kastration an; und eben das kitzelt unsre Modedamen, — sie wissen es sich nur nicht zu erklären.

No. 4. ist nur eine komische Karakterarie Viktors, der die wahrhafte Bedientenrolle hat, für seinen Herrn klug zu sein. Er ruft alle berühmten Livréehelden, Scapin, Frontin u. s. w. auf, ihm zu rathen und beizustehen, unterhält sich mit ihnen, rathschlagt, besinnt sich aber zuletzt, dass die Liebe ihn besser inspiriren werde.

Das erste Finale (No. 5.) führt uns zum Bachanal zurück, dessen Getöse endlich die Nachbarn und den Konstabel aufstört, der persifflirt und in einen den Akt geräuschvollschliessenden Tanz hineingezogen wird.

Der zweite Akt hebt, nach einer Zwischenmusik, mit einem Quartett (No. 6.) an, in dem eine oder zwei Stimmen solfeggiren; der Sinn des Stücks ist uns unbekannt, die Solfeggien (ohne Worte, oder auf la la gesungen) sind stimmangemessen und wohlklingend.

No. 7. und 8., ein Duett und Kouplets, die an Artigkeit den frühern nichts nachgeben.

No. 9. Chor, den Lord Fingar auf seinem Schlosse zu bewillkommnen.

No. 10. Bravour- und Sentimentalitäts-Duett Malvinen's und Fingar's, dem nur die Sontag fehlt, um ein Lieblingsstück der „bonne société" in Paris, Deutschland und Guinea zu werden.

In No. 11. treten Eduard und Viktor als Minnesänger zu wogenden Harfenakkorden auf. Diese und die folgende No. (Finale des zweiten Akts) sind grosse stimmzahlreiche Ensemble's. Von ihnen, einer Tenorarie Eduards und noch drei grossen Ensemblestücken des dritten Akts ist dasselbe zu loben, was an den bisherigen schon sattsam erwähnt ist. Man müsste ein musikalischer Klauren sein, wollte man eine ganze Tafel Schüssel für Schüssel anatomiren — anders als zum

Verspeisen. Kauft also die Oper, singt und spielt sie, ihr Myriaden der Modekunstfreunde! Und Ihr werdet keiner Eurer Wünsche unerfüllt sehen. S. K.

Berichte.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. R. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Schicken wir das voraus, dass mit diesem Ausspruch schon die vereinigten Klagen vieler unsrer Literatoren über den offenbaren Verfall der Schauspielkunst seit Schröder, Eck und Iffland kontrastiren; — hauptsächlich aber die übereinstimmende Meinung, dass daran hauptsächlich die Oper Schuld sei; und endlich der vor Allem merkwürdige Umstand, dass diese nach Tieck und Andern goldne Dramen- und Schauspielepoche mit der von Rochlitz als höchster Kulminationspunkt bezeichneten Zeit, den Mozarts, Haydns, Winters, Salieri's u. s. w. grade zusammenfiel. So sehen wir schon hier, 1) dass in der Oper etwas liege, was sie mächtiger wirkend mache als das redende Drama, weil sie in der Ausartung sonst jenem nicht die verderbliche Richtung geben gekonnt hätte; 2) dass im Gegentheil beide in ihrer bessern Epoche neben einander, mithin in gegenseitiger Wechselwirkung standen. Gehen wir aber noch tiefer hinein, noch weiter zurück! —

Es kann eine solche, von Rochlitz ausgesprochne, Besorgniss, deren Beseitigung und Erörterung von bedeutenden Folgen sein muss — eben nur daraus hervorgehen, dass man zu verkennen scheint, wie die Oper sowohl wegen der Steigerung als der bei Weitem grössern Mannigfaltigkeit der Mittel nicht nur schwerer hervorzubringen, sondern auch an sich eine höhere Stufe einnehmen, mithin auch Grösseres und Geistigeres zur Anschauung bringen können müsse, als das redende Drama — dass der dramatische Sänger mehr Kräfte bedürfe, mehr leiste, höher stehe als der blosse Schauspieler — beides natürlich in seiner Vollendung gedacht; — endlich, dass das musikalische Drama in dieser Vollendung eben doch noch nicht da gewesen. Es wäre nur ohne Beispiel in der Geschichte, erstens, dass eine höhere Kunstgattung, wie die Oper, einer niedern, als das redende Drama ist, überhaupt so Platz gemacht, dass die niedre nach der höhern erst sich fortschreitend ausgebildet hätte — zumal, wenn jene höhre Gattung weder in jenen Erzeugnissen die höchstmögliche Stufe erreicht, noch ihre Wirksamkeit möglichst weit erstreckt gehabt hat; — auf Letzteres kommen wir später zurück. Ueberall in der Geschichte ferner sehen wir entweder ein stufenweises Fortschreiten in der einen Kunst, die gerade die herrschende ist, oder einen allgemeinen Verfall aller geistigen Bestrebungen mit jener Kunst. So mit dem Verfall der plastischen Kunst, welche das Alterthum, so mit dem der Malerei, welche das Mittelalter abschliesst. Wäre sowohl jetzt ein Verfall der Musik, die eben so über der Malerei steht wie diese über der Bildhauerei, wirklich im Eintreten, so stände es mit der allgemeinen Kultur für die Zukunft schlimm. — Zweitens aber ist es wiederum ein grosser Missgriff, das redende Drama als ein Theil oder Produkt der Poesie, der Musik als einer Kunst im engern Sinne, und der Oper, als einem Theil und Produkt dieser Kunst, gegenüberzustellen, als Etwas, was diese verdrängen oder ihr im Wege stehen könne. Die Poesie ist nicht nur immer mit der Kunst im Allgemeinen zugleich da, ihre beständige Begleiterin, nie eine ohne die andre, sondern in beständiger Wechselwirkung mit ihr — beide sich ähnlich in Art und Erscheinung, sich einander bedingend. Die griechischen Dichter waren mit den griechischen Bildhauern zugleich, und Sophokles ein in Worte gesetzter Phidias. Dante, Ariost, Tasso, als Epiker, gehören in das Zeitalter der grossen Maler der Zeit wie dem Wesen nach, und verstummten mit ihnen. Shakespeare aber, in dem Franz Horn bereits sehr geistreich das einzelne Musikalische nachwies, Shakespeare, der fast vorzugsweise ein musikalischer Dichter zu nennen wäre und der in der neuesten Zeit seine vorzüglichste Anerkennung und Wirksamkeit findet, erschien fast zu gleicher Zeit mit den grossen Komponisten, Lasco, Palestrina, Allegri etc. in Italien, und die Raumentfernung

von ihnen thut hiebei so wenig, wie ihre Unbekanntschaft mit einander, da der ganze, durch ihr Zeitalter wehende, Geist ihn wie diese hervorrief. Aber noch spezieller können wir das Nebeneinanderstehen der redenden Dramen mit der Oper darlegen. Die erste Oper erscheint in Italien in der spätern Zeit Shakespeare's; das selbst und in dem, mit Italien um diese Zeit so verbundne Spanien gehen die ersten bessern Dramen, der Amyntas des Tasso, die Numancia des Cervantes, jener ersten Oper, des Peri Orfeo und Euridice nur einige Jahrzehende vorher, und Werth und Ausbildung der Oper steht schon hier mit denen der Dramen in gleichem Verhältniss. In Frankreich ist Lulli mit den Tragikern da, Gretry und Gluck sind in einer Zeit, wo das ältre französische Drama am Meisten blühte — in Italien wiederum die bessern musikalischen Dramatiker, Pergolesi, Scarlatti, Jomelli, Galuppi, Piccini mit Gozzi und Goldoni; Cimarosa, Paisiello u. s. w. erscheinen fast als die Blüthen jener Dramen, und, vor Allem das Merkwürdigste, man findet, dass vom Anfang des 17ten Jahrhunderts, in welchem die italienische Poesie so verfiel, dass man später alle dahin fallende Dichter spottweise die Siebenzehner nannte, bis zu Anfang des 18ten keinen grossen Namen in der dasigen Musikwelt! —

(Fortsetzung folgt.)

A l l e r l e i.

Ueber Vibration der Orgeltöne mit entfernt liegenden Körpern.

Nicht selten ereignet es sich, dass einzelne Töne einer Orgel im Kontrast gegen ihre Nachbaren einen auffallenden schnarrenden Ton hören lassen, wovon die Ursach theils nah, theils auch in entfernten Winkeln im Innern einer Kirche zu suchen ist.

Um die grossen Basspfeifen im Prospekt und im Innern der Orgel (welches letztere Pfeifenwerk theils von Zinn, theils von Holz gearbeitet ist) gehörig feststellen zu können, ist hinter den Gesichtspfeifen (Prinzipal genannt) ein Brett, und für die innern eine Querleiste, beide Holzbefestigungen mit Anhängestiften versehen, angebracht, an welchen letztern die Pfeifen, insbesondere die grössern, vermittelst Oehsen angehängt werden, und fest mit dem Anhängel an den Stiften ruhen müssen.

Trocknet nun das Holz ein, so wird das Loch des Holzes, worin die Anhängestifte eingeschlagen sind, weiter und bekommen zu viel Spielraum, in welchem letztern Falle der klingende Pfeifenkörper einen schnarrenden, auffallend schneidenden Ton hören lässt, welchem Uebelstand (mit der gleichförmigen Stärke aller übrigen Töne im Widerspruch stehend) vom Orgelbauer leicht abzuhelfen ist.

Dieses Schnarren kann aber auch durch andre Ursachen herbeigeführt werden, welche entfernter liegen, und dem Orgelbauer zur Entdeckung viele Mühe machen, zumal in einer grossen Kirche.

So kann eine Diele, wovon Nägel abgesprungen sind, ferner eine Fensterscheibe, woran Kitt ausgefallen ist, Spielraum gewinnen, und ein Schnarren einzelner Pfeifen veranlassen, welches sehr störend beim Orgelspiel ist, weil, wie schon gesagt, die nachbarlichen Töne, ihrer Gleichförmigkeit halber, stiller erklingen.

So bei Gelegenheit einer Orgelabnahme in hiesiger Dreifaltigkeitskirche, nach beendigter Hauptreparatur der Orgel im Jahre 1820, fing das tiefe Pedal-Dis im Violon 16 Fuss*) an stark zu schnarren, ohne dass die Ursach gleich entdeckt werden konnte; endlich bemerkte der vor einigen Jahren allhier verstorbne Orgelbauer Marx eine Fensterscheibe auf dem Orgelchor, welche, bei Angabe des Dis, denselben Ton hören liess, und die Scheibe dabei in eine solche tremulirende Bewegung gerieth, dass das Auge dieser Bewegung nicht so schnell folgen konnte; ein, zwischen Holzeinfassung und losgesprungnem Kitt gestecktes Holzspänchen hob indess sogleich das Schnarren.

Ein zweites Schnarren ereignete sich, nach der Versicherung des jetzigen Orgelbauer Marx

*) Das tiefe B in dem Orgelregister Violon 16 Fuss giebt Contra-C an; darum sagt man auch: Contra-C auf dem Flügel ist im 16 Fusston, weil eine offene Orgelpfeife vom Labium an gerechnet, 16 Fuss Länge hat und Contra-C angiebt; das mittlere C im Pedal ist demnach 8 Fuss lang, das letzte C, eine Oktav höher als das mittlere, 4 Fuss. —

Sohn, vor mehreren Jahren in der Kirche in Züllichau, in welcher ein loser Holzsplitter in tremulirender Bewegung am Hochaltar einem einzelnen Ton der entfernteren Orgel einen Trompetenton verlieh (es ist nämlich hier das sogenannte Trompetenregister der Orgel gemeint, welches einen weit schwächern Ton hat, als die wirkliche Blastrompete), den derselbe nach der Konstruktion der Pfeifen dieses Registers nicht haben kann (mich dünkt, es war eine Pfeife im Prospekt); nachdem der Holzsplitter vom Hochaltar abgerissen war, hörte das Schnarren von selbst auf.

Wie oft habe ich bemerkt, wenn ich einige Schritte von der Orgel in der Dreifaltigkeitskirche zurücktrat, dass nach sämmtlichen angezogenen Pedalregistern, mehrere tiefere Basstöne ein leises Beben (Dröhnen) des Fussbodens veranlassten; ein Beweis, dass ein Fussboden, obgleich nicht von Resonanzholz angefertiget, dennoch eine Verwandtschaft mit einem oder dem andern der Orgeltöne haben kann.'

Gibt doch die Luft, in der wir leben, um mit Dr. Luther zu sprechen, auch einen Klang (Musica) von sich; Luft also ist in der Orgel und überhaupt in jedem Blasinstrumente die Bedingung, um einen Ton zu erzeugen; Luft, um ein Schnarren in Fensterscheiben u. s. w. zu verursachen; Luft endlich, welche dem Menschen das Sprach- und Gesangsvermögen verleihet, um ihn über alle todte Tonwerkzeuge weit hinaus erheben zu können. Bei dieser Gelegenheit wollte ich nicht unerwähnt lassen, wie ich seit mehrern Jahren an der Dreifaltigkeits-Kirchenorgel beobachtet habe (so wird es wohl mit allen Orgeln der Welt der Fall sein), dass dieselbe gleichförmig mit allen Registern im Winter, vorzüglich bei lang anhaltender strengen Kälte, wie in diesem Winter, tiefer im Ton, und bei grosser Sommerhitze höher in demselben steht. Täuschung der Sinne kann hier nicht angenommen werden, weil ich die Beobachtungen seit mehreren Jahren gemacht habe, und zwar vermittelst der Stimmgabel.

Ist im Sommer bei anhaltender grossen Hitze von 20 Graden und darüber das ā auf meinem Instrumente gegen die Stimmgabel etwas abwärts gerathen, so ist ā auf der Orgel, b̄ auf meinem Instrumente; umgekehrt, wenn im Winter bei ebes so viel Graden Kälte, obgleich die Stube geheizt ist, das ā auf dem Instrumente unbedeutend höher gegen die Gabel gerathen ist (das Instrument geht also im Sommer und Winter eine Kleinigkeit ab- und aufwärts), so stimmt ā der Orgel mit ā auf meinem Instrumente überein; denn diese Differenz zwischen Winter und Sommer beträgt für ein Saiteninstrument noch keinen Viertelton, und doch weicht die Orgel im Sommer gegen das Saiteninstrument um einen halben Ton ab.

Eine ähnliche Beobachtung machen schon die Flöten-, Klarinetten- und Hoboebläser, deren Instrumente durch Warmblasen etwas höher in Ton gerathen, warum sollten Orgelpfeifen nicht auch durch grosse Hitze in höhere Stimmung gerathen können! — grade in der höher gerathnen Stimmung klingt die Orgel am Besten; wollte man aber eine Geige über den bisher üblichen Kammerton hinausstimmen, welcher letztere hoch genug für Sänger und Sängerinnen ist, so würde das Geigeninstrument seinen männlichen vollen markigten Ton einbüssen (Sänger bestimmen hier die Gränze, über welche man nicht ungestraft hinausgehen darf), und einen spitzigen Ton annehmen, welcher keineswegs schön zu nennen ist; man müsste denn mit unnennbarer Geduld fürlieb nehmen wollen, ob ein Sänger bei hoher Stimmung, oder wie er seine Gesangspartie ausführt; wem der Gesang aber nicht gleichgültig ist, kann es nicht einerlei sein, ob eine Arie vollkommen oder mangelhaft gesungen wird!

J. F. W. Kühnau.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei der literarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger No. 8.)

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

Nr. 8. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. den 7. August 1830.

Dieses Verzeichniss wird dem Freimüthigen und der Berliner allgem. musikalischen Zeitung beigelegt.

So eben ist erschienen:

Charte constitutionnelle de la France

du 4. Juin 1814.

Lois sur les élections du 5 Février 1817 et du 29. Juin 1819.

Lois sur les délits de la presse du 17. Mai 1819 du 26. Mai 1819. et du 25. Mars 1822.

Loi relative aux Journaux du 19. Juin 1819.

Ordonnances du Roi ou 25. Juillet 1830.

Vélinpapier eleg. geh. Preis 8 ggr.

Berlin, den 6. August 1830.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Schakspear's
dramatische Werke
übersetzt von
Philipp Kaufmann.

1r Band (König Lear und Macbeth enthaltend.)

Subscriptionspreis auf Engl. Druckpapier 25 Sgr., auf Velinpapier 1½ Thlr.

Obgleich einer früheren Ankündigung zufolge dieser billige Subscriptionspreis mit dem Erscheinen dieses Bandes aufhören und der um ein Drittel höhere Ladenpreis nunmehr eintreten sollte, so wollen wir dennoch aus Rücksicht für die entfernten Gegenden, in welchen jene Ankündigung zu spät erst bekannt geworden, den ersten Subscriptionspreis bis zur Michaeli-Messe d. J., wo der zweite Band ausgegeben wird, fortbestehen lassen, in der Hoffnung, daß noch recht viele Verehrer des großen Dichters diese Frist zur Anschaffung desselben benutzen werden.

Der Hauptzweck des gegenwärtigen Unternehmens geht dahin, die frühere Schlegelsche Uebersetzung in 9 Oktavbänden zu ergänzen, und deshalb sollen zunächst diejenigen Stücke geliefert werden, welche sich in derselben nicht vorfinden. Aus diesem Grunde haben wir auch das Format jener Ausgabe beibehalten, nur in Hinsicht auf Papier und Druck eine den jetzigen Anforderungen an typographische Ausstattung mehr entsprechende Einrichtung getroffen. Und so schmeicheln wir uns, daß diese Fortsetzung in jeder Hinsicht neben der trefflichen Arbeit von A. W. Schlegel einen ehrenvollen Platz einnehmen werde.

*** Der zweite Theil wird Othello und Cymbelline enthalten. Berlin, im Juli 1830.

Nicolaische Buchhandlung in Berlin, Stettin und Elbing.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben: (Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung).

Leben, Charakter und Kunst

des Ritters Nicolo Paganini.

Eine Skizze vom Professor Dr. F. C. J. Schütz. Mit Paganinis Portrait. gr. 8. Geh. ¼ Rthlr.

Der als vielseitiger Kunstkritiker dazu berufene Hr. Verf. folgt dem leuchtenden Kunst-Meteor mit äußerstem Interesse durch seine Ausbildung, Methode, Kunstansicht, durch seine frühern und spätern Lebensschicksale und auf seinen triumphähnlichen Zügen durch Italien und Deutschland und gewährt in einer Zusammenstellung des vielfach Zerstreuten den zahllosen Verehrern des Gefeierten die ansprechendste Unterhaltung, bei der auch das Auge im Anschauen eines treffend ähnlichen Portraits nicht leer ausgeht.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versendet worden:

Praktische

Zeichnungen von Meubles

im neusten und geläutertsten Geschmack mit beigefügtem Maasstab für Architekten, Tischler, Vergolder, mit besonderer Rücksicht auf leichte Ausführbarkeit.

Erstes Zimmer (Vollständiges Ameublement) Erfunden und gezeichnet von Friedrich Wilhelm Merker, Architekt und Lehrer an der Sonntags-Schule, Mitglied der polytechnischen Gesellschaft zu Leipzig. Mit 6 Kupfertafeln in 4to. Preis 8 Gr.

Dr. John Harrison Curtis letztes Werk:

Die Taubstummheit und ihre Heilung;

begleitet von anatomischen, physiologischen, pathologischen ꝛc, das Ohr betreffenden Betrachtungen. Aus dem Englischen von Dr. Weise. 8. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Auseinandersetzung der neuen Lehre über die Syphilis

von Dr. Alex. Dubled. Eine gekrönte Preisschrift, aus dem Franz. übersetzt. 8. Preis 9 Gr.

Magazin der neuesten Erfindungen, Entdeckungen und Verbesserungen

für Fabrikanten, Manufakturisten, Künstler, Handwerker

und Oekonomen, nebst Abbildungen und Beschreibungen der nützlichsten Maschienen, Geräthschaften, Werkzeuge ꝛc., herausgegeben von Dr. Johann Heinrich Moritz Poppe, Georg Wolbrecht und Dr. Friedrich Gotthelf Baumgärtner. Neue Folge. Vierten Bandes drittes Heft. Mit Kupfern. Preis 16 Gr.

Inhalt.

Verbesserte Erwärmung und Lüftung der Kirchen, Gewächshäuser und anderer Gebäude. Verbesserung des Blockdruckes. Neue Maschine zur bequemeren Verfertigung von Stiefeln, Schuhen, Satteln, Geschirren ꝛc., Ueber die Naturalisation der Tibetziege. Verbesserte Alaun-Bereitung. — Verbesserte Art Zucker-Auflösungen und andere Flüssigkeiten zu kochen und zu verdünsten. Verbesserte Oefen zur Verkalkung und Sublimirung; Neue Vorrichtung Wagen- und Reitpferde aufzuhalten, wenn sie durchgehen. Apparat zur Verdünstung von Sirop. — Eine neue Methode Hüte, Kappen, Mützen, Mäntel, Röcke, Beinkleider und andere Kleidungsstücke von Kork herzustellen; Verbesserte Art des Bleichens, Verbesserungen in der Form und Bauart der Windmühlen und ihrer Flügel ꝛc.

Baumgärtners Buchhandlung in Leipzig.

Zu der diesjährigen Ostermesse sind bei uns erschienen:

Sanguins, Joh., Fr., praktische französische Grammatik. Erster Kursus. Siebenzehnte verbesserte Auflage. Coburg und Leipzig 1830. gr. 8. (31½ Bogen) 16 ggr. oder 1 Fl. 12 Xr.

Fénélon, les Aventures de Télémaque fils d'Ulysse. Nouvelle édition. 1830. 8. (28½ Bogen) 14 ggr. oder 1 Fl. 3 Xr.

Während auch bei dieser siebenzehnten Auflage der allgemein geschätzten Sanguin'schen Grammatik keine Mühe gespart worden ist, durch die sorgfältigste Revision und Nachbesserung ihren alten guten Ruf zu erhalten, und ihre längst bewährte Brauchbarkeit sogar noch zu erhöhen, ist der correcte Druck auf gutem weißen Papier, so wie der äußerst billige Preis, sich gleich geblieben.

Ganz besonders können wir dies von den in dieser neuen Auflage zum ersten Male erscheinenden Aventures de Télémaque versichern. Der Druck des von uns schon früher angekündigten Werkes:

Handwörterbuch der griechischen und römischen Mythologie von Dr. Eduard Jacobi. gr. 8. (36 Bogen). Subscriptionspreis 1 Thlr. 6 gr. wird im Monat August dieses Jahres vollendet werden. (Nach dem Erscheinen tritt der erhöhte Ladenpreis ein).

In unserm Verlag erscheint auch die Zeitschrift Momus und Komus, deren Zweck Unterhaltung und Belehrung ist, und die sich vorzüglich durch freimüthige Kritik und Satire auszeichnet. Probeblätter sind in allen Buchhandlungen zu haben. Der Preis des Jahrgangs ist 2 Thaler Preuß. Courant.

Coburg und Leipzig 1830.

Sinner'sche Buchhandlung.

RÉPERTOIRE

DU

THÉATRE FRANÇAIS A BERLIN

PAR

MM. SCRIBE, MELESVILLE, DELAVIGNE, Théaulon, Ramond, Varner, Rochefort, Devilleneuve, Desvergers, Lockroy, Chaiot, de Courcy, Villeneuve, St. Hilaire, Mazères, Carmouche, Warin, Merville, Leroux, Dupin, Dartois, Brazier, Bayard, Dupory, etc. etc.

GRAND IN 8.

CHAQUE PIÈCE SE VEND SÉPARÉMENT.

En Vente:

1. Mes derniers vingt sols. 4 gr.
2. * Malvina, ou: un Mariage d'inclination. 8 gr.
3. * L'Ambassadeur. 6 gr.
4. * Les Moralistes. 6 gr.
5. Un dernier Jour de Fortune. 4 gr.
6. Les Cuisiniers diplomates. 4 gr.
7. * Mr. Jovial, ou: l'Huissier chansonnier. 6 gr.
8. Le Mariage de raison. 8 gr.
9. * Le Paysan perverti. 10 gr.
10. Les premières amours. 6 gr.
11. * Théobald, ou: le Retour de Russie. 6 gr.
12. * Madame de St.-Agnès. 6 gr.
13. Yelva, ou: L'orpheline Russe. 8 gr.
14. * La jeune Marraine. 6 gr.
15. * Simple Histoire. 6 gr.
16. Léonide, ou: la Vieille de Suresne. 8 gr.
17. * La Somnambule. 6 gr.
18. * Le Diplomate. 6 gr.
19. * La Quarantaine. 4 gr.
20. Le Cousin Frédéric 4 gr.
21. * La Lune de Miel. 8 gr.
22. * La Demoiselle à marier. 6 gr.
23. * L'Héritière. 6 gr.
24. Le jeune Mari. 8 gr.
25. Le vieux Général. 6 gr.
26. * Le vieux Mari. 8 gr.
27. * La Maitresse. 6 gr.
28. La Mansarde des Artistes. 6 gr.
29. * La Haine d'une Femme. 4 gr.
30. Les Perroquets de la mère Philippe. 6 gr.
31. Tony, ou: les canards. 6 gr.
32. * Le Confident. 4 gr.
33. Angéline, ou: la champenoise. 6 gr.
34. La Mère au bal et la Fille à la maison. 6 gr.
35. * Marie Mignot. 8 gr.
36. Avant, Pendant et Après. 8 gr.
37. * L'école des Vieillards. 8 gr.
38. Le nouveau Pourceaugnac. 6 gr.
39. La Suite d'un bal masqué. 6 gr.
40. Un Moment d'imprudence. 6 gr.
41. Le Précepteur dans l'embarras. 6 gr.
42. * Valérie. 6 gr.
43. * La seconde année. 6 gr.
44. Louise, ou: la Réparation. 6 gr.
45. La Mère rivale. 6 gr.
46. Le Matin et le soir. 6 gr.
47. Le Roman d'une heure. 4 gr.
48. La Semaine des amours. 6 gr.
49. * La Manie des places. 6 gr.
50. * Le Menteur véridique. 4 gr.
51. * L'artiste. 6 gr.
52. * Michel et Christine. 6 gr.
53. Les trois Quartiers. 10 gr.
54. Le Conscrit. 4 gr.
55. * La Chatte métamorphosée en femme. 4 gr.
56. Hernani, ou: l'honneur castillan. p. V. Hugo. 8 gr.
57. La Reine de seize ans. 6 gr.
58. Lactrice en voyage. 6 gr.
59. Ninette. 6 gr.
60. * Philippe. 6 gr.

Les piéces marquées d'un * sont de M. Scribe.

Ce Répertoire offre une série exquise de beau ouvrages, dont la plus grande partie est écrite par M. Scribe; L'éditeur n'a fait entrer dans ce Répertoire que les piéçes qui ont eu une grande vogue et que l'on joue toujours à Paris et à Berlin; il est certain de répondre aux désirs du public, en ne lui offrant que celles qu'il a constamment applaudies et honorées de ses suffrages. C'est donc le jugement seul du public, qui a présidé à cette jolie collection, qui aura à la lecture autant de succès qu'à la scène. L'éditeur a fait tirer quinze exemplaires sur grand papier vélin, qu'il offre aux amateurs. Berlin, 1830.

Chez A. M. Schlesinger et chez tous les libraires de l'Allemagne.

Bei Carl Friederich in Frankfurt a. M. ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Cromwell. Drama von Victor-Hugo. Uebersetzt von J. B. Werner. Frankfurt a. M. 1830. 8. (31 Bogen) 1 Thlr. 18 ggr.

Bei mir sind erschienen und in allen Buchhandlungen (in Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung) zu haben.

Unterhaltungs-Bilder. Eine Sammlung Erzählungen von Fridrich von Sydow. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Eunomia oder der Spiegel des Herzens. Eine Sammlung moralischer Schauspiele zur belehrenden Unterhaltung für die Jugend; von Isidore Grönau, Verfasserin der Grafen von Nordheim, der Opferblumen, Kunigunde u. s. w. Eleg. geb. 1 Thlr. 8 Gr.

Der Recensent giebt in dem lit. krit. Beiblatte der Hebe Nr. 3. Febr. 1830 über die „Opferblume" derselben Verfas., das schöne Zeugniß: „daß der Styl der talentvollen Verfas„serin ganz besonders rühmliche Auszeichnung verdient."

Neustadt an der Orla, im Juli 1830.

J. K. G. Wagner.

Militairische Schriften,

welche so eben in der Schlesingerschen Buchhandlung in Berlin erschienen sind.

Blesson, L., Befestigungskunst für alle Waffen. 2ter Theil, enthält: die sogenannte grosse Befestigungskunst. 8. mit 6 Kupfert. 1830. 3 thl. 15 sgr.
(wird binnen Kurzem ausgegeben.)

— — Geschichte der grossen Befestigungskunst. Eine Skizze. Mit einer Kupfert. 8. geh. 1830. 25 sgr.

Der Verfasser hat sich durch eine vieljährige Praxis überzeugt, daß eine Kunst nur auf historischem Wege, mit Nutzen für die Praxis zugänglich werden kann, indem sie der Schüler gerade so in sich entstehen sieht, wie sie im Leben der Menschheit selbst entstanden ist. Er verfolgt sie daher hier als ein organisches Ganze, und schildert das Leben der Kunst, die er durch alle Welttheile und bei allen Völkern verfolgt, ohne jedoch in die Details einzugehen, welche den Total-Eindruck stören könnten. Es reihet sich somit dies Werk unmittelbar an jedes Lehrbuch an, es möge dieses von jedem beliebigen Grundsatze ausgehen und in jeder beliebigen Eintheilung bearbeitet sein. Der Lehrer wird durch diese Einleitung den Vortheil haben, daß seine Schüler ihm leichter folgen und für das Selbstschaffen, nach richtigen Principien vorbereitet sind; beim Selbststudio dagegen wird sich die Lehre weit klarer entwickeln, und jedem falschen Urtheile vorgebeugt sein.

Ueber die Veränderungen in der Kriegskunst seit 1700 bis 1815; Folgerungen hieraus auf das Festungs-System; von dem Marquis von Chambray. Aus d. Französischen übersetzt von einem Officier der Berliner Garnison. 8. eleg. geh. 1830. 20 sgr.

Binnen Kurzem erscheint:

Jomini. Analytisches Gemälde der vornehmsten Combinationen des Krieges. Aus d. Franz. (der 2ten Ausgabe Petersbourg 1830.) übers. und mit Anmerk. versehen von einem Kgl. Staabsoffizier. in 8vo.

Neue Musikalien,

in allen Musikhandlungen zu haben, in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung, unter den Linden Nr. 34.

Bei J. F. Hartknoch in Leipzig ist so eben neu erschienen:

Sammlung zwei-, drei-, und vierstimmiger Lieder zum Gebrauch beim Gesangunterricht in Schulen.

Zunächst für die Schulen in Franckens Stiftungen herausgegeben von Carl Abela, Cantor und Gesanglehrer zu Halle. 1tes Heft. quer 4. brochirt. Preis: 14 gr. oder 1 fl. 3 Xr. Rhein.

In der Buch- und Musikhandlung von F. E. C. Leuckart in Breslau ist so eben erschienen:

Hesse, 3 Amusements. à 4 m. 12½ sgr.
— prem. Quat. p. 2 Viol. Alto et Vllo. Oe 23. 1 thl.
— leichte Orgelvorspiele. Op 24. No. 11 der Orgelsachen. 20 sgr.

Holland. 1r Rondino p. Pfte. sur des Thèmes favoris de l'Opéra le Siège de Corinthe. 10 sgr.

Neue Musikalien,

welche bei Carl Gustav Förster in Breslau erschienen sind.

Auber, D. F. E. Ouverture aus der Oper „die „Stumme von Portici" für 2 Violinen Viola und Violoncell eingerichtet. . 16 ggr.
— — Dieselbe für Flöte, Violine, Viola und Violoncell. . . . . 16 ggr.
— — Dieselbe für Pianoforte auf 4 Hände. 14 ggr.
Boehtholunderbourg, Marsche favorite du Général Comte de Diebitschk Sabalkansky. pour Pianoforte. . . . 4 ggr.
Derselbe auf 4 Hände . . . 8 ggr.
— — Rondeau burlesque du Baron de Queluz. pour Pianoforte. . . . 8 ggr.

Breslauer Lieblings Tänze, auf allen Börsen und andern Gesellschafts-Bällen aufgeführt, für das Pianof. eingerichtet. . . 16 ggr.
Dieselben, für eine Violine einger. 6 ggr.
Fuhrmann, Contretanz, nach Melodien aus der Oper „die Stumme von Portici für Pft. 6 ggr.
Geede, E. 6 Danses p. Pianoft. oe 4. 6 ggr.
Gernlein, R., „der süsse Herr" mit Pianoft. oder Guitarre Begleitung. . 3 ggr.
— — Dahin! Lied mit Guit. Begleitung. 3 ggr.
— — Beliebtes Schweizer-Liedchen mit Guitarre Begleitung. . . . . 2 ggr.
— — Ländliche Liebe. 3 heitre Lieder mit Begleitung des Pft. oder der Guit. 6 ggr.
— — Ständchen, mit Pft. und Guit. Begl. 2 ggr.
— — Italienische favorit-Canzonetten mit Pft. etc. und Guitarre Begleitung.
1s Heft. No. 1 und 2 von Sandrini 6 ggr.
2s — No. 3 und 4 von Crescentini 6 ggr.
Hesse, A. Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondere solche die sich in der Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen. 2 Bändchen, jedes . . . . . 16 ggr.
— — 12 Studien für die Orgel mit obligatem Pedal . . . . . 10 ggr.
— — Leichtes Präludium für die Orgel. 4 ggr.
— — Choral „wie herrlich strahlt der Morgenstern", für die Orgel bearbeitet. . 6 ggr.
— — Präludium für die Orgel. . 6 ggr.
— — Erste grosse Sinfonie für Orschester. 2 thlr. 10 ggr.
— — Fantasie für die Orgel. . . 8 ggr.
— — Rondeau mignon p. Pft. à 4 mains. 12 ggr.
— — Sehnsucht nach dem Grabe. mit Pianoft. Begleitung. . . . . 2 ggr.
— — Ein Walzer für Pianoforte. . 2 ggr.
Köhler, E. Einleitung und Variationen über einen beliebten Galopp. für das Pianoft. auf 4 Hände. . . . . 14 ggr.
— — Fantaisie en forme d'un Potpourri d'après des Melodies de l'opera „la Muette de Portici." à 4 Mains. . . . 14 ggr.
— — Versuch einer Einleitung zu dem Oratorium „der Tod Jesu" von Graun, bestehend in 2 Präludien für die Orgel bearbeitet. 6 ggr.
Michaelis, T. A., der kleine Violinspieler, eine Sammlung beliebter und gefälliger Stücke für Anfänger. 1s Heft. . . 6 ggr.
— — Der Lehrer und sein Schüler, eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für 2 Violinen. op. 16. 1s Heft. . . 8 ggr.
— — Polonaise für das Pianoforte. . 6 ggr.
Panofka, H. Variations brill. pour Violon principal avec accomp. d'Orchestre. 20 ggr.
— — dito dito de Pianoforte. 8 ggr.
Reissiger, C. G. Rondeau brillant. p. Pianoforte. oe 59. . . . . 10 ggr.

So eben ist bei uns erschienen:

Le Joujou

Variations faciles, brillantes et doigtées
à l'usage des jeunes Eléves
sur l'air: „O Du lieber Augustin"
arrangées pour le Pianoforte à 4 mains
composées par
Henry Herz. Preis 12 ggr.

Diese Variationen fanden in den meisten Pariser musikalischen Lehr-Instituten so grossen Beifall, dass sie in dieselben zum Unterricht eingeführt wurden.

Contretaenze

nach den beliebtesten Melodien aus der Oper:

Fra Diavolo oder *das Gasthaus zu Terracina* von Auber

componirt und mit neuen auf den letzten Hof-Bällen getanzten Touren versehen, f. d. Pfte. arr.
von Fr. Weller.
Preis 8 ggr.

Grosses Potpourri

aus den beliebtesten Melodien der Oper:
Fra Diavolo von Auber
componirt und für das Pianoforte arrangirt
von C. F. Ebers. Preis 16 ggr.

Adagio et Variations

sur un thême de C. M. de Weber
pour la Flûte
avec Accompagnement de Pianoforte composés et dédiés à son ami Kaestner
par
Op. 3. L. G. Belcke. Preis 16 ggr.

Der Schweizerbub

Variationen in allen Concerten gesungen
von Fräulein Henriette Sontag
für Gesang und Guitarre arrangirt
von R. Gernlein
componirt von
von J. P. Pixis. Preis 8 ggr.
Derselbe für Gesang und Pianoforte. 10 ggr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
in Berlin.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 7. August — № 32. — 1830.

Beurtheilungen.

Neue Choralbücher.

(Von Girschner.)

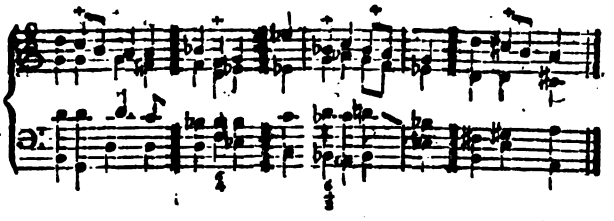
(Schluss.)

Referent wurde durch die vorliegenden Choralwerke veranlasst, die Melodien aus den Originalwerken, so viel solche die hiesige ziemlich reichhaltige königliche Bibliothek besitzt *) genau zu studiren, um namentlich die Reinheit der Melodien in den erwähnten Werken zu untersuchen; und da hat Ref. denn gefunden, dass die Melodien im Naueschen Choralbuche mit ausserordentlichem Fleisse und grosser Sorgsamkeit aus den ältern Originalwerken zusammengetragen, und die bemerkenswerthesten Varianten angegeben sind; im Schneider'schen hingegen sind die Melodien, so wie sie in Dessau und der Umgegend gebraucht werden, mit sehr wenigen Varianten gegeben. Ob die Beifügung der vielen Varianten, wie im Naueschen Choralbuch geschehn, zweckmässig sei, möchte Ref. bezweifeln, indem dadurch der Organist, besonders, wenn er seine Gemeinde noch nicht genau kennt, in Verlegenheit kommt, wenn er nicht weiss, welche Variante die beste ist; es scheint Ref. daher zweckmässiger, wenn der Verfasser, wie es der Herr Kapellmeister Schneider gethan hat, die Melodie, die ihm am zweckmässigsten nach seiner Ueberzeugung scheint, ohne alle Varianten giebt. Für ein historisches Choralbuch, wenn Ref. sich so ausdrücken darf, wäre die Angabe aller Varianten unbedingt nothwendig, doch für ein zur allgemeinen Einführung bestimmtes, nicht.

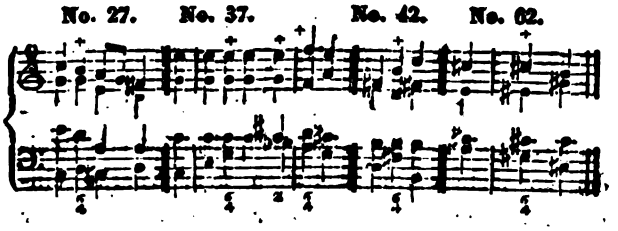
*) Der grösste Theil der königl. musikalischen Bibliothek, war früher Eigenthum des Hrn. Musikdirektor Naue.

Die Harmonien im Schneiderschen Choralbuche sind meistens sehr gut und zweckmässig, nur hin und wieder ein wenig zu modern, wozu namentlich die Quartsexten- und Nonenakkorde, so wie die accentuirten durchgehenden Noten, die der Verfasser oft in der Melodie angewandt hat, viel beitragen, z. B.

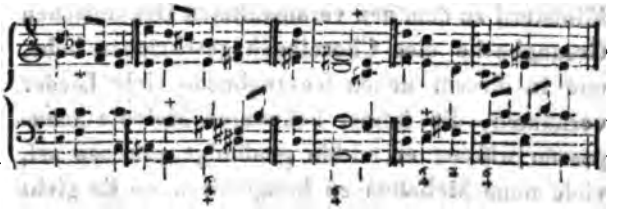
No. 1. No. 7. No. 21. No. 23.



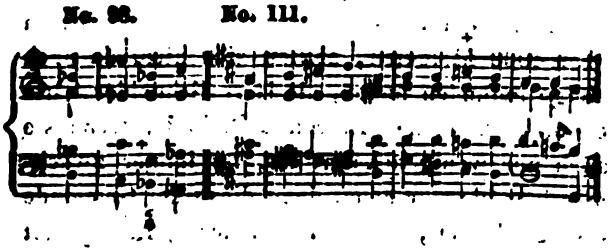
No. 27. No. 37. No. 42. No. 62.



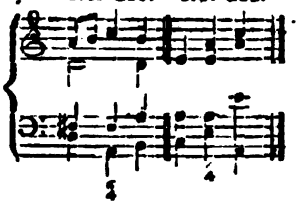
No. 75. No. 88. No. 143. No. 94.



No. 98. No. 111.

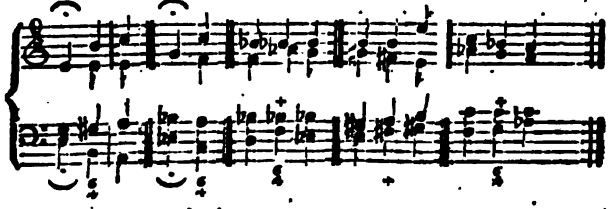


No. 128. No. 134.

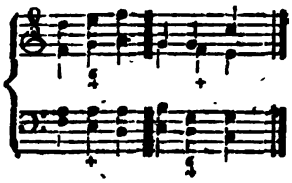


Herr Kapellmeister Schneider hat auch öfters im Quartsextenakkord die Sexte, welche vom Grundton des Akkords die Terz ist, ausgelassen, dadurch klingt der Akkord sehr leer, im galanten Styl kann dies wohl hin und wieder geschehen, doch beim Choral nicht; eben so ist der Anfang einer neuen Strophe mit einem Quartsextenakkord nicht zu loben, z. B.

No. 145. No. 15. No. 24. No. 42. No. 48.



No. 54. No. 60.

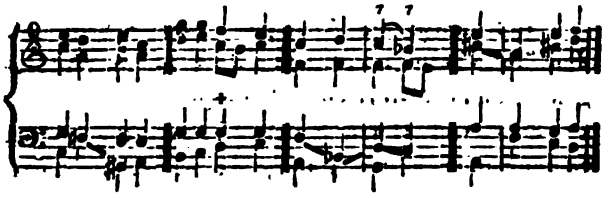


Eins ist Ref. bei dem Choralbuche sehr aufgefallen, dass nämlich Herr Kapellmeister Schneider so viele eigne Melodien dem Werke einverleibt hat; Herr Schneider sagt zwar in der Vorrede, dass er im Auftrage des Dessauischen Ministerii zu dem neu veranstalteten Dessauischen Gesangbuche dies Choralbuch geschrieben habe, und in diesem neuen Gesangbuche viele Lieder vorkämen, die keiner bekannten Melodie anzupassen wären, er mithin genöthigt gewesen sei, viele neue Melodien zu komponiren. — Es giebt so viele Tausend Melodien, namentlich liefern Schicht und Fischer in ihren Choralbüchern über 4000 Melodien, sollten sich nicht da noch einige gefunden haben, die Herr Schneider hätte benutzen können! Eine alte Melodie, wenn sie auch nur wenig bekannt ist, ist immer zweckmässiger als eine neue, denn diese der Gemeinde erst zu lehren, ist sehr schwierig; Ref. glaubt gewiss, dass von den 38 neuen Melodien des Herrn Schneider manche hätten erspart werden können. Es soll dies kein Tadel für die Melodien sein, denn sie sind alle gut, und einige sehr ausgezeichnet, z. B. No. 138., 143., 144. u. a. m.; wie sich dies von einem so berühmten Komponisten von selbst versteht. — Noch ist Ref. in der innern Einrichtung des Choralbuches aufgefallen, dass mehrere Melodien auf 2 Blattseiten stehen, mithin der Organist genöthigt ist, mitten im Choral das Blatt umzukehren. Dies ist eine sehr grosse Unbequemlichkeit, die durchaus hätte vermieden werden müssen.

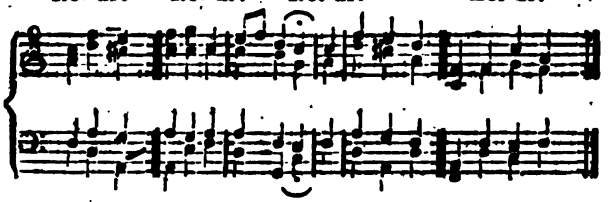
Schon vorhin wurde bemerkt, dass die Melodien im Naueschen Choralbuche sich mehr dem Originale näherten und mit grosser Sorgsamkeit ausgewählt wären; es würde dem Ref. angenehm sein, wenn er auch das letztre von den Harmonien sagen könnte, dass sie nämlich ebenfalls mit grosser Sorgsamkeit gewählt wären; dies ist leider nicht der Fall, denn die Bässe und Mittelstimmen sind öfters sehr wirkungslos und unsangbar gesetzt; eben so sind die Kirchentonarten nicht genug beachtet. Herr Naue sagt zwar in seiner Vorrede unter andern folgendes: „Was die Harmonien des Choralbuchs betrifft, so glaube ich zuvörderst unbedenklich äussern zu dürfen, dass es mir nicht zweckmässig scheint, die Harmonien unsrer Choräle in gewisse, nur für diese oder die andre Oktavengattung oder Klangreihe geltende Gesetze einzwängen zu wollen. Die Harmonie, deren wir uns jetzt bedienen, wird nie eine ältere unvollkommnere, so lange wir sie nicht mit Verletzung ihrer Eigenthümlichkeit, oder mit Aufopferung ihrer Vorzüge dazu machen. Nach meiner Meinung sollte man entweder geschichtlich zu Werke gehen, und die Harmonien eines Chorals ganz so abdrucken lassen, wie sie der Komponist des Chorals gegeben hat, oder ohne weiteres alle dem Karakter des Choralgesanges entsprechende Kunstmittel benutzen, welche in der Folge die reiferen Erkenntnisse der Harmonie an die Hand gaben, um den Eindruck der Melodie durch sie zu unterstützen." — Aus diesem scheint hervorzugehn, dass Herr Naue nicht viel von den Kirchentonarten hält, was auch das Choralbuch bestätigt,

denn in demselben sind bei vielen Harmonien der Choräle die Kirchentonarten gar nicht berücksichtigt, wodurch sehr viele Choräle an Kraft und Würde verlieren, z. B.

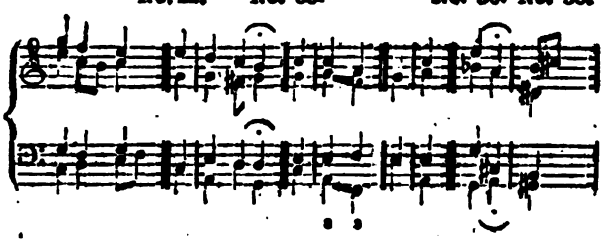
No. 4. No. 7. No. 13. No. 17.



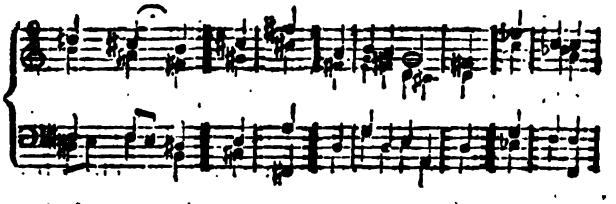
No. 17. No. 17. No. 17. No. 19.



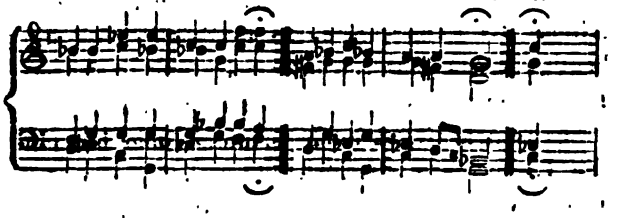
No. 22. No. 55. No. 56. No. 58.



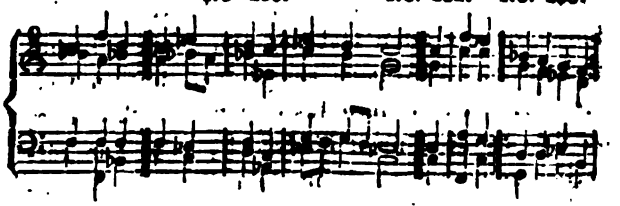
No. 58. No. 63. No. 65.



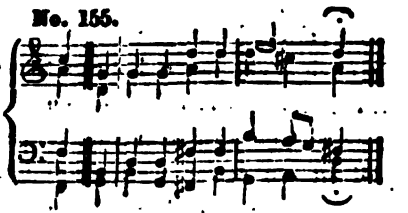
No. 65. No. 67.



No. 139. No. 151. No. 155.



No. 155.



Ref. sieht zwar vollommen die Schwierigkeiten, Choräle für Männerstimmen zu schreiben, ein, doch hätte sich so manches leicht anders und besser machen lassen. Hoffentlich wird Herr Musikdirektor Naue in den folgenden Theilen diesen Vorwurf zu vermeiden suchen, und vorsichtiger bei der Wahl seiner Harmonien zu Werke gehen, damit sein Werk ein in jeder Hinsicht ausgezeichnetes genannt werden kann.

Ref. schliesst hiemit die Beurtheilung der beiden Werke, die er sonst nur empfehlen kann, und fügt nur noch hinzu, dass durch dieselben, namentlich durch das Naue'sche, einem lang gefühlten Bedürfniss abgeholfen ist. Druck und Papier ist besonders bei dem Schneider'schen Choralbuche sehr schön, wie überhaupt bei allen Brüggemann'schen Verlagswerken; bei dem Naue'schen ist hingegen das Papier etwas grob, was vielleicht auch nur gerade bei dem vorliegenden Exemplar der Fall sein kann. C. Girschner.

---

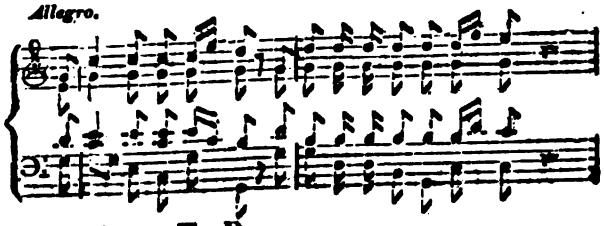
1. Zwei Chöre zu dem Schauspiel „Thamos" für 4 Singstimmen von W. A. Mozart. Klavierauszug (von Zulehner) und Stimmen.
2. Te Deum laudamus für 4 Singstimmen u. Orchester. Klavierauszug (von Gleichauf) und Stimmen. Beides bei N. Simrock in Bonn.

Zwei Neuigkeiten (soviel Refer. auszumitteln vermocht) des unsterblichen Lieblings deutscher Nation, die so spät nach seinem Scheiden kommen, müssen Interesse und Vorliebe finden, selbst neben ungleich grössern und tiefern Schöpfungen ihres Meisters. Dem Styl nach zu urtheilen gehören sie der Periode vor Idomeneus an; wenigstens von den Schauspielchören dürfte dies das Wahrscheinlichere sein, während das Te Deum mit manchen Hymnen Mozarts aus spätrer Zeit so ziemlich auf gleicher Stufe steht. Beide Werke athmen die Lieblichkeit und zarte

Empfindung aller Mozart'schen Kompositionen, wenn sie auch nicht jenen höhern Schwung und Geistesdrang der spätern offenbaren.

Der erste Chor zu dem längst vergessenen Schauspiel ist ein etwas weit ausgeführter Morgenhymnus ägyptischer Priester, Wechselgesang des vollen Chors und der männlichen und weiblichen Halbchöre; die Reihe seiner verschiednen Sätze hat unstreitig im Zusammenhang des Drama's ihre Rechtfertigung und Bedeutung. Knüpfte man die Komposition an irgend einen andern Vorgang, (z. B. einen Schulaktus, zu denen oft so unpassende Musik gewählt wird), so würde sie interessanter erscheinen als in einer bezuglosen Aufführung. Auch der zweite Chor ist aus Tutti, Halbchören und überdem Solo- und Rezitativsätzen gemischt, und am besten in der angegebenen Art zu verwenden.

Auch das Te Deum ist in so einfacher, mehr gefälliger als erhabner Stimmung erhalten, wie gleich der Anfang zeigt:



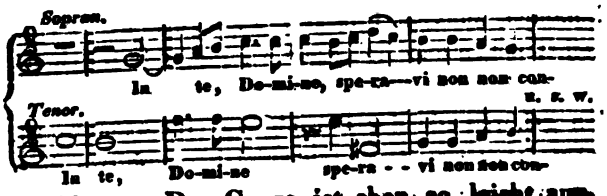
Wenn dieses Te Deum —

Den Namen nicht nennen,
Den Herz und Natur bekennen u. s. w.

übersetzt ist, so scheint die Entfernung vom uralten und hocherhabnen Urgedicht bei dem Sinne der Komposition ganz wohl gethan. — Auf diesen ersten folgt ein zweiter Satz:

Aeterna fac cum sanctis tuis

ebenfalls aus C-dur, 3/4 Takt, von gleichem Karakter, dem sich als Finale ein leicht fugirter Satz über diese Themata:



anschliesst. Das Ganze ist eben so leicht auszuführen, als zu fassen. Die Ausgabe, Klavierauszug und Stimmen, ist so solide und korrekt, wie alle Simrockschen.

M.

Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern nebst einem Anhang über die hebräische Orgel, von Dr. Joseph Levin Saalschütz. Finke in Berlin. VI. und 141 S. in 8.

Ref. muss die Anzeige dieser Schrift mit dem Bekenntniss eröffnen, dass er in philologischer und historischer Hinsicht nur als Laie zu dem von Herrn Saalschütz aufgefassten Gegenstande gelten kann, da er schon durch Unkenntniss der orientalischen Sprachen vom Quellenstudium zurückgehalten wird. Eine Würdigung dessen, was Herr S. in diesen Richtungen geleistet, ist hier also nicht zu erwarten, und nur seine Meinung spricht Ref. dahin aus, dass Inhalt und Darstellung ihm die ernstlichen und umfassenden Studien des Verfassers zu verbürgen scheinen. Auch würden Betrachtungen nach dieser Seite nicht in eine der Tonkunst gewidmete Zeitung gehören.

Dieser aber gebührt, die wichtigere Frage zu beantworten, nach dem, was der Verfasser für Kunstgeschichte und zum Behuf der Kunsterkenntniss geleistet hat. Und hier trifft ihn ein Vorwurf, dem sich die wenigsten Berichterstatter über alte Musik haben entziehen können.

Herr Saalschütz, wie seine Vorgänger, geht bei seinen Forschungen nach der Musik der alten Hebräer von der Vorstellung der neuern, der heutigen Musik aus. Er vergegenwärtigt sich in allgemeinen Umrissen die Elemente, dann auch die Leistungen der letztern, und sucht nun Parallel-Erscheinungen bei den Alten. Es kann ihm nicht entgehen, dass die heutige Musik eine reiche Entwicklung nach vielen Seiten hin sich gewonnen hat; nun scheint er es seinem Gegenstande schuldig (oder hat ihn die Liebe dazu wirklich überredet?), ihn der neuen Vorzüge so viel wie möglich theilhaftig zu machen. Die Untersuchung lenkt sich also dahin: ob die alten Hebräer Harmonie gekannt, Melodie und Rhythmus ausgebildet, und in welchen Graden; ob ihre Instrumente reich genug, ob ihre Sprache nicht hinderlich, oder gar förderlich gewesen, ob sie in allen diesen Beziehungen sich neben ihren Zeitgenossen, den Aegyp-

tern, Griechen und andern würdig oder gar vorzüglich darstellen? u. s. w. In dieser Richtung findet Herr Saalschütz uns mancherlei Interessantes mitzutheilen, oder aus den wenigen Daten, die über den gewählten Gegenstand vorhanden, zu argumentiren. Nirgends ist man auch wohl mehr veranlasst, statt Zeugen, Schlüsse, philosophische Untersuchungen aufzustellen, als bei einer Untersuchung über alte Musik, da wir von der gesammten aller alten Völker kein einziges Kunstwerk erhalten haben, überhaupt keine Spuren, die uns deutlich machten, dass und wie weit sie eine Tonkunst in fester Gestalt, nicht bloss einige Elemente zu derselben in undulirenden Formen besessen.

Aber eben deswegen gäb' es für den Geschichtschreiber alter Musik, wie mir scheint, eine Voruntersuchung von einem weit gegründetern Interesse. Er müsste mit einer philosophischen Erkenntniss und Durchdringung der heutigen Musik ausgerüstet, gleichwohl jede Parallelisirung mit derselben aufgeben und ihr Studium bloss zur Schärfung und Bereicherung seines Beobachterblickes benutzen. Nun müsste er sich das Volk (und die Zeit) seiner Untersuchung aus allen Quellen und mit philosophischem Geiste in lebendigste Gegenwart heraufbeschwören, und in seinem Naturell, in seiner Lebensart, in seinem Karakter, namentlich in seiner Sprache die Möglichkeit, die ersten Elemente, die ersten Gestaltungen und Anwendungen der Musik aufsuchen. Die Sprache ist schon einerseits Musik; sie trägt Tonfall in den Vokalen, Instrumentation in allen Lauten, Accent und Rhythmus, Ebenmaass bald nach äusserlicher Form (griechische Prosodie), bald nach der blossen Wägung des Gedankens (wie die unabgemessenen Gegensätze in hebräischen und sonst morgenländischen Versen zu enthalten scheinen) kurz, die Sprache ist das erste Dokument über die Musikanlage und Musikbildung eines Volks. — Sodann wäre bei der Landesart, Lebensart, politischen Freiheit oder Druck zu fragen nach der Volksmusik. Alle, auch die kirchliche Musik ist erst Volksmusik gewesen, und ernährt, erfrischt sich von Periode zu Periode aus ihr; ohnedem würde namentlich die Kirchenmusik im Vertrauen auf ihre heilige Bestimmung und die Begünstigung des Altherkommens stagniren, oder zu todter Künstelei erstarren; die Pracht des salomonischen Gottesdienstes und die Anwendung der Musik wären also weder der nächste, noch der sprechendste Zeuge. — Am meisten hätte Ref. rent eine philosophische Durchführung der hebräischen Sprache noch ihrem Musikinhalt gewünscht, nicht bloss eine Einlassung auf die sehr äusserliche Prüfung ihres Wohllauts, ein eben so vager Begriff, als der des Geschmacks. Allein eben diese Untersuchung hat Herr Saalschütz ganz von sich abgelehnt; er begnügt sich, zum Beweis des Wohllauts und der Sangbarkeit einen Psalm in der ihm richtig scheinenden Aussprache abdrucken zu lassen, und zwar wählt er nicht nach dem innern Bedürfniss der Sache einen an mannigfaltigem Sprachklang besonders reichen, sondern einen der unergiebigsten Psalme, bloss weil auch Forkel ihn gewählt, die Unsangbarkeit der hebräischen Sprache daran zu zeigen.

Bei alle dem wird auch Herrn Saalschütz fleissige Arbeit den Geschichtsfreunden hinlängliches Interesse haben, um ihm seine Bemühung zu danken. ——— S. K.

Berichte.

Aus Berlin.

„Fra Diavolo," Auber's neueste Oper ist seit mehrern Wochen im königstädtschen Theater mit getheiltem Beifall gegeben worden. Ref. sagt mit getheiltem, denn der Beifall galt wohl mehr den Darstellenden, als dem Komponisten. Ref. hat die Oper nur einmal gehört, doch begehrt er nicht, sie öfter zu hören, weil die Musik ihm durch Auber's andre Opern: die „Stumme," den „Maurer" und die „Braut" so bekannt ist, dass ihm beim einmaligen Hören nichts entgehn konnte; ihm kömmt die ganze Oper vor, wie ein viertes Gastmahl, was man giebt, um die Reste von 3 vorhergegangnen Gastmählern zu verbrauchen. Weil nichts Neues und Frisches in der ganzen Oper vorkömmt, so ist es nur durch die ausgezeichnete Darstellung möglich gewesen, derselben einigen Beifall zu verschaffen, und fürwahr, so gut wie diese Oper jetzt in der Königstadt besetzt ist, kann dies kaum bei einer andern Bühne geschehen, denn ein so schönes

Ensemble, wie die Damen Vio, Felsenheim und die Herren Greiner, Forti, Holzmiller und Meixner bilden, besitzt nicht jede Bühne.

X. Y. Z.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. R. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Von Deutschland sprachen wir oben schon; was nun hier eben den Ausschlag giebt, in allen Instanzen ist das musikalische Drama Jahrzehende später, und so Produkt, Blüthe, Gipfel der, in einer Periode grade vorwaltenden allgemeinen dramatischen Schöpfungskraft; es kehrt immer mit dem redenden wieder, und wird immer vollkommner mit diesem. Ja das redende Drama im Shakespeare'schen und unserm Sinne trägt durchaus das Gepräge der musikalischen Epoche, und in jeder Scene einen Opernkeim in sich. Die plastische Ruhe in den alten Dramen, das statuenartige Vorwalten einzelner und weniger Individuen ist trotz des alten Chors fast gar nicht musikalisch gegen das neue, wo wir Lebendigkeit, schnelles Vorübergehen, Schlagworte und Effekte, endlich Massen- und Ensemblewirkung in der Handlung und im Gespräch, mit handelnden Personen angefüllte Scenen u. s. w. als höchste, unentbehrliche Bedingnisse angeben — grade wie in der Oper. Wir haben so nur das Dilemma vor uns, als mit Müllner die Oper, selbst die beste, als Absurdität, als Ausartung, Verderbniss des Dramatischen zu verwerfen, und dann ist Mozart nichts besser als Auber und Bellini, ja gar Morlacch, oder sie als das höchste Drama zu betrachten. — Aber, sind wir namentlich in Deutschland überzeugt, dass eben die glänzendste Epoche für unsre Poesie und besonders für das redende Drama erst noch kommen müsse, namentlich in so fern es ein deutsches wäre; — lässt sich überall die Sehnsucht und Ahnung eines deutschen Dichtermessias im Volke erkennen — so ist damit zugleich auch gegeben, dass die höchste Blüthe der dramatischen deutschen Musik uns ebenfalls noch bevorstehe. Halten wir dies historische fest, so kommen wir auf den Punkt, wohin ich wollte, dass nämlich Alles, was für das redende Drama gewonnen wird, durchaus der Oper zu Gute komme, dass ein Stillstand oder Rückschritt in jenem auch nur einen in dieser zur Folge habe, und dass, was die Hauptsache, beide sich innig vereinen und durchdringen und sich gegenseitig unterstützen müssen, um das Höchste hervorzubringen — da dies bis jetzt in Deutschland zumal noch gar nicht geschehen ist, so kann um so weniger von einem Kulminationspunkt der dramatischen Musik und einem daraus hergeleiteten Rückschritt die Rede sein. Und giebt uns die allerneueste Zeit in einem Nachbarlande nicht dafür den allerschlagendsten Beleg? Sind die offenbaren, auffalligen Fortschritte der dramatischen Musik in Frankreich nicht zugleich mit der Abstreifung der engherzigen Regeln ihrer Dramatik überhaupt und der Erzeugung natürlicher lebendiger, welthistorischer Dramen? Bleiben die alten steifen Opere Serie nicht bei dem steifen Theaterpomp Voltaire'scher Unnatur? Sind die neuen Opern nicht darum so erfreulich, weil die Dichter, welche ihre besten Lust- und Schauspiele liefern, wie Scribe, auch zugleich die Operntexte schreiben? Haben wir nun seit Mozart keine Fortschritte gemacht, sondern sind mit ihm auf halbem Wege stehen geblieben, so liegt es eben und rein nur darin, dass weder von Seiten der Dichter noch von Seiten des Publikums noch der Kritik diese Wahrheiten gefühlt, und diese drei Partheien sich einander nicht in die Hände gearbeitet haben, — dass das redende Drama sich statt mit der Oper zu verbinden, sich ihr schroff gegenüber stellte, und dadurch, dass es dieselbe sich überliess, sich selbst geschadet hat. Denn es suchte die Absurditäten in den Texten nicht zu verdrängen und die Oper dramatischer zu machen, wodurch es denn diese grosse, mächtigwirkende Gelegenheit vorübergehen liess, den Geschmack des Publikums, der einmal dem in der Oper mächtiger wirkenden Sinnenreiz erliegt, für das Dramatische im Allgemeinen höher zu steigern. Die Dichter verliessen stolz die Oper, und diese, an deren Wirkung nothwendig immer höhere Ansprüche gemacht wurden, die immer höhern Reiz geben sollte, musste sich mit Dekorationen, Knalleffekten, statt mit ergreifenden,

mannigfaltigen ergötzenden dramatischen Scenen und Neuheiten rekrutiren. Die dramatische Musik, sich selbst überlassen, suchte sich selbst durch ihre, ohne Hülfe der Poesie beschränkten Mittel zu überbieten, und so die Ausartung, Uebertreibung selbst in ihr: denn sie musste immer dasselbe Thema anders zu geben suchen, statt neue Aufgaben zu bekommen, und so lag nahe das Rossinische Extrem, das einmal lustig und in 6/8 Takt zu geben, was viele vorher, der Natur der Sache angemessen, schmelzend, gehalten u. dgl. dargestellt hatten, was nun vollends alles verwirrte. So erscheint hier ganz besonders die Wechselwirkung der Oper und des Drama's im eigentlichen Sinne. Sie artete aus, weil jenes sich ihrer nicht annahm; und dieses sank wegen der, von ihm verschuldeten Absurdität der Oper. — Und doch war für das Allgemeine in der Musik diese Verkehrtheit nicht ohne Nutzen; und, wenn wir mit Recht sagen können, die Oper sei nicht fortgeschritten, so würden wir uns versündigen, wollten wir dies eben von der Musik im Allgemeinen sagen; von der Virtuosenfertigkeit wie von der höhern Ausbildung der Orchester-, Instrumental- und Gesangsmusik im Lied, die auf sich selbst zurückgewiesen, extensiv durch sich allein wirken und sich ausbilden musste. Was der von der Oper so schnöde zurückgewiesene Beethoven allein schon durch seine Instrumentalkompositionen erschloss, drückt schon die Wagschale gegen jene gepriesene Zeit mit mächtigem Gewicht. — Aber, darum eben, — was könnte, sollte, müsste die dramatische Musik, mit um so viel reichern Mitteln jetzt dastehend, — auf den richtigen Weg geführt, von den besten Geistern unterstützt, — für Schöpfungen im Gebiet des Drama's nicht zu Tage fördern — und was bringt sie täglich! Muss bei diesem Vergleiche nicht endlich mit schärferem Wort als bisher die Kritik sich der guten Sache annehmen — kann sie, von einem solchen Standpunkte ausgehend und solche Hoffnungen vereitelt sehend, zu scharf den Beginn eines schönern vereintern Strebens nur immer mehr hinausschieben und immer schwerer machen?! — Dies die Antwort jener lauen Kritik, die ein Temporisiren, ein Abwarten, was endlich von selbst herauskommen soll, — ein Anerkennen und Aufsuchen des einzelnen Gelungenen und Bessern unter dem Unsinn und der Fadheit zur Aufgabe und Pflicht jedes Kritikers an einem unbekannten Orte neulich noch machen wollte. Diese Kritik hat gar viel zur fortschreitenden Verschlechterung beigetragen, indem sie stillschweigend zu billigen schien, dem Publikum nach dem Mund redete, und Komponisten wie Zuhörer in ihrer Verkehrtheit bestärkte, statt Hand mit anzulegen. Ja, eben von jenem höhern Standpunkte, der das Ganze im Auge hat, ausgehend würde ich es im Gegentheil für Pflicht halten, einem Komponisten, der sich durch das Ganze seiner Leistung an der wahren Kunst versündigt, das einzeln Gelungne nicht zum Verdienst anzurechnen. Und was ist auch am Ende nach solchen Vorarbeiten, bei solcher Kultur aller Mittel, ein einzelner glücklich dramatischer Zug, einige schöne Melodien und eine gute Instrumentirung für ein Verdienst? Man legt in solchem Falle das einzeln Neue, was uns bereichert, ad acta und schreibt es der ganzen Kunst für die Zukunft zu gut. Eine Zeitschrift, die für den Moment wirken soll, hat andre Aufgaben, als der Historiker, der eine vergangne Epoche überschaut. — Bei ihr wird summum jus für den Einzelnen oft summa injuria für das Ganze.

(Fortsetzung folgt.)

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w. *)

I.

Unter die nicht ganz uninteressanten Skizzen-Studien eines Schauspieldirektors gehören unstreitig die Repertoire vieler (wo möglich aller) deutschen Bühnen; so weit dieselben zurückdatiren, im Vergleich zu den Katalogen der Theaterbibliotheken und den zahllosen Buch- und Musikhändler-Verzeichnissen der namhaftesten deutschen Residenzen und Hauptstädte.

*) Diese Aphorismen waren ursprünglich für die seitdem untergegangne Zeitschrift „Aurora" bestimmt, und sind darin (No. 13., 14., 15., 16., 17.) nur Stückweise enthalten. A. v. V.

Diese Vergleichung bietet das Resultat, dass in Deutschland fast zu allen Zeiten ein bedeutender Kompositions-Enthusiasmus herrschte, zugleich aber, dass bis auf den heutigen Tag, nirgends so sehr wie in Deutschland — Theorie und Zeitgeschmack, Schulansicht und Theater, Tonsetzer und Publikum in fortwährendem Kampf begriffen gegenseitig sich befeindeten, kränkten, schadeten. Die Zahl der in Deutschland komponirten, aber nie auf irgend einer Bühne zum Vorschein gekommenen Opern und Singspiele — umfasst ein bedeutendes Register.

Ja, obgleich die Lande deutscher Zunge unbezweifelt mehr Theater ernähren, als irgend ein andres Land in Europa; obschon bis zu den niedrigsten Ständen herab die Musik zum Allgemeinsten Vergnügen in höherm Grade als irgendwo geworden, und nirgends das Studium derselben so viele Meister bietet und so viele Jünger findet; wenngleich in allen Gattungen musikalischer Poesie unbestreitbar Deutschland die eigentlichen Matadore, die unverrückbaren Pfeiler der Kunst, des Wissens und des Studiums erzeugte (Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven) und heut zu Tage noch jede Stadt und jedes Städtchen ihr eignes Gluckchen oder Mozartchen hegt und hätschelt, so ist dennoch die Zahl der eigentlich ins Leben getretenen deutschen Opern unverhältnissmässig kleiner als in Frankreich oder in Italien; und von diesen wenigen wieder eine nicht geringe Zahl an einzelnen Orten bekannt geworden, oder gleich Strichvögeln momentan am Theaterhorizont vorüberzogen; davon, nicht zu reden, dass eine namhafte Zahl der von deutschen Meistern vorhandenen Opern nicht für die deutsche, sondern für die französische und italienische Bühne geschrieben und berechnet sind, und daher auch, mehr oder minder, einen gewissen Anstrich der Konvenienzen dieser Länder und ihrer Zeit annehmen, der oft in der Heimath des Autors ihm Eintrag thun muss.

Nomenklaturen machen gewöhnlich ein trauriges ödes Gesicht in die Welt hinein, und wandeln den dornenreichen aber kurzen Pfad von einem Ohr zum andern. Aber hier scheint mir mit einem Namenverzeichniss der Autoren und Angabe der Werke der Vorzüglichern, nicht nur eine meines Entsinnens noch nicht vorhandene Uebersicht in nuce gegeben zu werden, sondern auch obige Sätze zu klarer Ansicht sich darzustellen. Alle hier zu nennen, welche jemals deutsche Opern, Singspiele u. s. w. komponirten — bilde ich mir nicht ein, aber einen wichtigen vergessen zu haben, zweifle ich.

Also: deutsche Opernkomponisten waren oder sind noch: Aghte, Agricola, Albrecht, Amon, André, Apel, Appell, Arnold, Aspelmayer. Was lebt noch von sämmtlichen Herren in A auf dem Repertoir deutscher Bühnen? Die rege Erinnerung ihrer Namen! — J. Ch. Bach, J. S. Bach (wie herrlich überall — ausser der Oper!) Barta, Baumgärtner, v. Baumgarten, v. Beecke, 2 Benda, L. Berger, Bergt, Berner, Beckmann, v. Beethoven, Bichler, Bierey, C. Blum, Blumröder, Bock, v. Böcklin, Böhm, J. Brandl, Braun, Breitenstein, Brixe, Bückel, Burgmiller, v. Buri, v. Busch, Cannabich, Chelleri, (eigentlich Keller) Cyliax, Danzi, Demler, Dietter, v. Ditterdorf, Dorn, Drechsler, Dussek. Welche Früchte bringt das B^t Bierey's Rosette; eine der Kronjuwelen deutscher Kunst, den unvergänglichen Fidelio, dessen Zauber nun auch Paris magisch berührte; den Kapellmeister von Venedig. Einige Vaudeville- und Melodramen-Arrangements entstiegen dem C und tönen wie Unkenrufe aus dem Moor. — Dittersdorf bereichert das D mit einigen noch unübertroffenen musikalischen Possen, welchen der Ehrenname klassischer Werke schwerlich versagt werden kann, wenn tüchtige Künstler sie reproduciren („Doktor und Apotheker," „Hyronimus Knicker," das „rothe Käppchen"). Danzi's edles Romanzo ersoff in einem See schlapper Sentimentalität; Dorn begann mit einem hoffnungerregenden Werk (die „Bettlerin von Holtey"); Drechsler strebte der wiener Posse mehr Konsistenz und Objektivität einzuhauchen, und wird mit ihr untergehen. Dietter's u. Chelleri's zahlreiche Werke sind längst verklungen! —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 14. August — № 33. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang,

von

J. G. Kaestner.

So wie der Gesang einer der wichtigsten, wo nicht der wichtigste Theil der Musik ist, so hat die Sprache, in der er ausgeführt wird, wieder einen sehr bedeutenden Einfluss auf denselben. Seine Töne müssen sich ihren Lauten anschliessen, und nur aus der innigen Vereinigung beider entsteht der rechte und volle Kunstgenuss. Nie werden sich harte und rauhe Laute einer weichen Melodie völlig anschmiegen, und die weichsten und sanftesten Laute werden nie das Kräftige erreichen, was ein erhabner Gesang bezweckt. Daher hat man immer Eine Sprache für den Gesang den andern vorgezogen. Die Meisten gaben in dieser Hinsicht der italienischen den Vorzug, welche sich in der That durch Vermeidung aller Härten, durch leichten Wechsel der Vokale und Konsonanten, durch häufigen Gebrauch der vollen Vokale vor andern auszeichnet. Die deutsche wurde lange Zeit nur wegen ihrer Härte und Untauglichkeit zum Gesange gescholten; erst in der letzten Zeit, seitdem grosse Dichter ihren Wohlklang in hinreichenden Beispielen gezeigt hatten, wurde sie mehr hervorgezogen und fand einige eifrige Vertheidiger; doch ist die entgegengesetzte Meinung noch immer vorherrschend, und der allgemeine Sinn giebt der italienischen noch den unbestrittenen Vorrang.

Es beruht aber dieser Streit auf der Frage: was man für Wohllaut zu halten habe? Wenn es nur jener weiche, einschmeichelnde Ton ist, der das Ohr angenehm erregt, so würde allerdings die italienische hierin den Gipfel erreicht haben; denn sie ist es, die alles Unangenehme vermeidet, die alle Härten zu mildern gewusst hat. Allein wenn der Gesang nicht bloss die weichen Empfindungen, sondern überhaupt alle Empfindungen des menschlichen Wesens, nach allen Richtungen und Graden zu schildern hat, so wird es hiezu einer Sprache bedürfen, die sich allen diesen Stufen anpasst, und die am rechten Orte der Kraft gewachsen, aber auch der Milde fähig ist. Ob nun unsre Sprache eine solche sei, dazu müssen wir die Elemente ihrer Bildung und deren Zusammenstellung untersuchen.

Eine solche Untersuchung wird auch dem Musiker wichtig sein; denn je mehr er dabei lernt, den Gang der Empfindung in den einzelnen Lauten der Worte zu erforschen, um so treuer wird er mit seinen Tönen dieselbe begleiten, und beide in einander zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen.

Es beruht aber diese Untersuchung auf der Ueberzeugung, dass die Urvölker ihre Sprache nicht nach einem blossen Zufalle gebildet, dass sie die Gegenstände nicht willkührlich mit den, ihnen einfallenden, Lauten bezeichneten, sondern dass sie auch hierin der Natur folgten, und nachdem sie tiefer oder minder tief fühlten, die Gegenstände mit den Lauten bezeichneten, die den Eindruck, welchen sie von ihnen erhielten, am passendsten wiedergaben. An einigen Wörtern ist dies von Niemandem bezweifelt; ein Jeder erkennt, dass Donner und Blitz, Rauschen und Brausen nach dem äussern Eindrucke gebildet sind. Dasselbe aber muss sich naturgemäss auf alle oder die meisten Wörter ausdehnen lassen; es ist schwerer zu denken, dass jene ältesten

Menschen, bei denen das Gefühl der Natur und ihrer Beziehungen zu derselben noch so rege war, es nicht auch so viel als möglich in ihrer Sprache hätten darstellen sollen.

Es bietet aber ein jeder Gegenstand wieder verschiedne Seiten des Eindrucks dar; so ist es natürlich, dass ein jedes Volk eine dieser Seiten auffasste und darstellte; und so bildete ein jedes besondre Wörter für denselben Gegenstand. Diese Untersuchung in ihrem ganzen Umfange auszuführen, ist demnach auch wichtig für die Kenntniss des Karakters der Völker. Sie zeigt uns, welches Volk den Gegenstand tiefer aufgefasst, und welches einseitiger und oberflächlicher, wie das Eine sich mehr mit seinem Gefühl der Natur angeschmiegt, das andre mehr von vorwaltenden Neigungen habe beherrschen lassen.

Es kann aber dabei im Allgemeinen nur auf die Stamm- oder Wurzelwörter Rücksicht genommen werden; denn die Ableitungssylben stellen meist Abstraktionen oder allgemeine Begriffe dar, und ihre Laute können daher nicht immer im nothwendigen Zusammenhang mit dem Grundbegriffe des Wortes stehen, deswegen thun auch die Sprachen wohl, welche, wie die unsre, den Ableitungssylben so wenig Gewicht als möglich beilegen.

Allerdings werden wir bei fremden Sprachen einer besondern Vorsicht bedürfen. Wir sind gewohnt, in der unsern zu denken und zu empfinden, und so gut wir auch eine fremde, besonders ausgestorbne verstehen mögen, so können wir uns doch nie völlig in die Empfindungsweise des Volks versetzen, von welchem dieselbe ausgegangen ist. Es kann dies nur annäherungsweise geschehen, und wir dürfen uns nur so weit ein Urtheil gestatten, als wir uns bewusst sind, die Auffassungsweise des fremden Volkes in uns aufgenommen und gleichsam wieder erzeugt zu haben. Wenn aber die allgemeinen Prinzipien über die Natur der einzelnen Laute und ihre Bestimmung für alle Sprachen anwendbar sind, so werden diese einen sichern Leitfaden auch in der Beurtheilung fremder Sprachen gewähren.

Wir wollen demnach mit dem Untersuchen der einfachen Laute unser Vorhaben beginnen, und dann zeigen, auf welche Weise, und nach welchen Gesetzen sich dieselben zu Wörtern zusammensetzen.

Die Seele strebt ihre Empfindungen in Tönen auszudrücken, der reine Ausdruck dieser Empfindungen sind die Vokale; in ihrer 5 fachen Theilung und in ihrer Zusammensetzung stellen sie die verschiedenen Stimmungen der Seele dar, Sie werden unmittelbar in der Brust und Kehle gebildet; Beim Ausgange dient ihnen die Wölbung des Mundes zum Resonanzboden, der sich durch die verschiednen Oeffnungen desselben verändert.

Aber diese Töne erfahren wie alle Bestrebungen der Seele, in der Aussenwelt mancherlei Hemmungen und werden dadurch modifizirt. Diese Hemmung und Modifikation liegt in den Konsonanten. Der reine Hauch ist der freie Ausgang des Tones nach Aussen, jeder Vokal ist schon von selbst mit einem solchen leichten Hauche begleitet, daher ihn die Griechen mit einem spiritus lenis bezeichneten, der stärkere Hauch, das heftigre Streben nach Aussen, aber noch ungehindert, ist das H. Das S ist derselbe Hauch, aber gehemmter, und durch enge Zwischenräume sich durchdrängend, daher heftiger. Aber die Bewegung geht nicht immer frei nach Aussen, sondern oft über stete Hindernisse fort; ich nenne dies die gebrochne Bewegung, sie wird durch die vier Buchstaben L, M, N, R ausgedrückt, welche die Lateiner deshalb flüssige nannten, wie ein Fluss über grössere oder kleinere Hindernisse dahinrollt, und Halbvokale, weil sie der Bewegung der Vokale am Nächsten stehen. Die eigentlichen Hemmungen aber oder die Konsonanten im engern Sinne sind die P-Laute, die F-Laute und die K-Laute.

Wir müssen hier noch den Unterschied der langen und kurzen Vokale bezeichnen; in jenen ist die Empfindung der Seele frei und erweitert, in diesen ist sie zusammengedrängt, und kommt daher entweder nie zur Vollständigkeit, oder kann sich in ihrer Enge nur mit Heftigkeit Platz machen.

In den Wörtern, die mit einem Vokal anfangen, ist die Empfindung daher von vorn herein frei, geht ein Hauchlaut vorher, so strebt sie mit

mehr Heftigkeit nach Aussen; beginnt das Wort mit einem flüssigen Buchstaben, so ist die Bewegung von vorn herein da, aber gebrochen, und geht nur allmählig zur freien Empfindung über. Die vollständige Form der Wörter ist die, wo das Wort mit einer Hemmung (P, F, K) beginnt, welche überwunden wird und dann zu einer gebrochnen Bewegung führt, die sich in einer freien Empfindung in einem Vokale endigt. Die schönsten Wörter scheinen mir aber fast die, wo die Empfindung wieder in eine gebrochne Bewegung übergeht und dann in einer Hemmung endigt, wodurch denn das Wort passend abgerundet wird.

Wir wollen nun die einzelnen Buchstaben nach ihrer Entstehung und ihrer Anwendung durchgehen. Zuerst die Vokale.

Das A kommt aus der freien und vollen, doch weder gespannten noch gehemmten Brust hervor und tritt durch die gewöhnliche mittlere Mundöffnung heraus. Es ist daher der mittelste aller Vokale, er steht daher im Gleichgewicht mit den übrigen, und bezeichnet am besten alles, was im vollen Gleichgewicht ist, und in solchem mit ganzer aber ruhiger Kraft auf die Aussenwelt wirkt. Es ist daher der Vokal des Ganzen, des Graden, es ist der Vokal der Kraft. Er bezeichnet am besten den Mann, der kräftig aber ruhig nach Aussen streben soll, daher passt er trefflich zum Handeln und zur That. Er ist daher der ruhigste aller Vokale, am freiesten von aller besondern Empfindung, und bezeichnet daher das umfassende All, und im Arabischen Allah oder Gott, dem keine spezielle Empfindung zuzuschreiben ist.

Von den andern vier Vokalen werden die zwei tiefern, mit erweiterter und gespannter Brust, die zwei höhern aber mit beengter Brust und Kehle ausgesprochen. Jene treten tief aus der Brust hervor, und heissen daher mit Recht die tiefen, diese werden mehr aber an der Kehle gebildet, und heissen daher die höhern.

Das O kommt also aus voller und gespannter Brust, die ihre ganze Kraft zusammen nimmt, und durch die engere runde Oeffnung des Mundes wird die Wölbung des Resonanzbodens vergrössert. Es passt daher für alles, was mit voller und gespannter Kraft geschieht, oder mit voller und überreicher Empfindung. Dieser Vokal drückt also aus das Volle, was überfliessen möchte; das Hohe und Erhabne, und daher vortrefflich auch Gott, als die all unsre Phantasie übersteigende Kraft; er drückt aber auch aus das Rohe, als die ungestüme Kraft, den Hohn als den Uebermuth u. a. m.

Das U kommt aus der noch tiefern und nach unten gespannten Brust hervor, und die Mundöffnung verengt sich noch mehr, ohne sich oben zu wölben; aber bei dieser Tiefe verliert sich schon die volle Kraft, die Wirkung ist schwächer. Es drückt daher nur aus das Untere, was tief ist, was im Geheimen liegt, oft auch das Verbotne, den heimlichen Kitzel, die Lust. Sehr bezeichnend ist dieser Vokal in der Zusammensetzungs-Sylbe Ur, z. B. Ursache, Ursprung, um den ersten Anfang, den tiefen meist verborgenen Grund zu bezeichnen; das U leitet uns in das Geheimnissvolle, und führt uns durch die Bewegung des R allmählig zurück zur Gegenwart.

Die höhern Vokale sind von dünnerm gepressten Laute und haben daher weniger Bestimmtes, gleichsam weniger Körperliches an sich.

Das E kommt aus der obern Kehle und tritt mit schmaler aber dafür längrer Mundöffnung heraus, es steht in der Mitte zwischen A und I und hat weder das metallische von jenem noch das geistige von diesem, es ist daher der unbestimmteste aller Vokale und sinkt endlich bis zu dem ganz tonlosen E, welches wir so gern zum Abfall und Schluss unsrer Wörter und zur Bildung unsrer Ableitungs-Sylben gebrauchen. Man hat unsrer Sprache häufig Vorwürfe gegen diesen einförmigen und tonlosen Fall gemacht, und dafür die lateinische und griechische wegen ihrer vollen Endungen gelobt. Allein ich glaube, dass unsre Sprache hierin das Naturgemässe und Logische, was ihr überall eigen ist, festgehalten habe; sie wusste die Stammsylben, auf welchen der Eindruck und die Bedeutung des Wortes beruht, auf keine andere Weise vor den Ableitungssylben, die nur einzelne Nüanzen ausdrücken, hervorzuheben, als in dem sie jenen den Ton und die bestimmten Vokale,

diesen nur den unbestimmten und tonlosen Vokal liess. Es ist in jenen alten Sprachen oft sehr lästig, wenn die Nebensylben eben so voll hervortreten, wie die Hauptsylben, der Eindruck des Wortes zerstückelt sich, und es passt der Ausdruck nicht mehr zur Empfindung.

Aus noch mehr gepresster Kehle mit noch dünnerm Laute, schmalerer und längerer Mundöffnung tritt das I vervor. Es hat fast ganz das Körperliche verloren und ist daher trefflich für alles Leichte und Dünne, für das Geistige und Himmlische, für das Heitere und Helle. Es bezeichnet passend den Himmel, das Licht, die Liebe u. a. m.

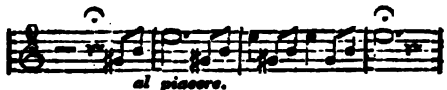
(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

Der Schweizerbub.

Variationen für Gesang und Pianoforte, in allen Konzerten gesungen von Fräulein Henriette Sontag, und für dieselbe komponirt von J. P. Pixis. Derselbe mit Begleitung der Guitarre, arrangirt von R. Gernlein. Berlin bei Schlesinger.

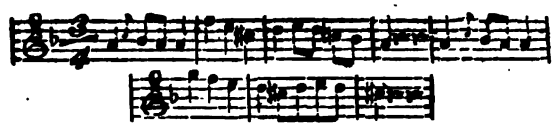
Die hochgefeierte Sontag sang diese Variationen in Paris, London, Fischbach, Berlin u. s. w. und erregte allgemeinen Enthusiasmus; bewirkten diesen obige Kompositionen oder die liebliche Sängerin? Wir lassen diese Frage unentschieden, überzeugt, dass keine Dame vom guten Ton es unterlassen wird



zu jodeln. X. Y. Z.

Premier Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composé par A. Hesse. Breslau chez C. Leuckart. Op. 23.

Herr Hesse liefert hier ein neues Quartett, in welchem er sich als ein Mann von Talent und gründlichen Kenntnissen zeigt. Hin und wieder wird man zwar an Beethoven und Mozart erinnert, doch kann man durchaus nicht sagen, dass er einen oder den andern kopirt hätte. Am gelungensten ist der erste Satz, besonders aber das Thema



sehr effektvoll durchgeführt. Nächst diesem Satze verdient das Scherzo, die Reminiscenzen Beethovens abgerechnet, Lob. Das Finale macht eine bessere Wirkung, wenn es etwas rascher genommen wird, als es der Komponist vorgeschrieben hat.

Ref. kann mithin allen Freunden der Quartettmusik dies Werk empfehlen, und nur noch hinzufügen, dass Herr Hesse diesem ersten Quartette bald noch mehrere nachfolgen möge lassen.

Die Ausstattung ist schön und geschmackvoll.

G.

Leichte Orgelvorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst, komponirt von A. Hesse. Breslau bei C. Leuckart. Opus 24.

Es ist eine schwerere Aufgabe gute Orgelstücke zu schreiben; eine Sonate, ein Rondo für das Klavier ist weit leichter gemacht; wenn da nur eine hübsche Melodie ist, so genügt dies schon, doch bei einer Orgelkomposition verlangt man mehr; die Melodie thut es nicht allein; denn wenn sie wirklich bei einem Orgelstücke gut ist, und die Harmonie nicht ebenfalls sich auszeichnet, d. h. wenn nicht die 3, 4 und 5 Stimmen, je nachdem es gearbeitet ist, ordentlich durchgeführt sind, so macht es keine Wirkung, und die Orgel klingt wie ein Leierkasten. Mithin muss die musikalische Bildung eines Orgelkomponisten schon weit gründlicher sein, als die eines Klavierkomponisten.

In den vorliegenden Orgelstücken zeigt Herr Hesse, dass er unter die gründlichen Komponisten zu rechnen ist; denn man sieht seinem Satze es gleich an, dass er nirgends mit den Stimmen genirt ist, und dass er den Karakter seines Instruments genau studirt hat. Von den 9 verschiednen Orgelstücken, die das Heft enthält, scheinen dem Ref. No. 5, der figurirte Choral: „Jesu meine Freude," No. 6, das Vorspiel zum Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" und No. 9 am meisten gelungen. In den andern Nummern stört hin und wieder eine zu öftre

Anwendung der verminderten Septimenakkorde, wodurch man zu sehr an Spohr erinnert wird. — Hoffentlich wird Herr Hesse der musikalischen Welt noch mehr Orgelkompositionen schenken, da namentlich es an neuern guten Orgelkompositionen fehlt.

Die Ausstattung ist schön, und die Ausgabe, ein Paar Druckfehler, die leicht aufzufinden sind, abgerechnet, sehr korrekt. G.

---

15 Motetten für den Männerchor von H. G. Nägeli. 5te Sammlung der Gesänge für den Männerchor. Partitur. Zürich bei Nägeli.

Die Verdienste, die Herr Nägeli sich um den Chorgesang im Allgemeinen und besonders in der Schweiz erworben hat, sind zu bekannt, als dass sie noch einer neuen Lobpreisung bedürften. Um daher das oben angezeigte Werk recht zu würdigen, ist es nöthig, den Standpunkt genau anzudeuten, von welchem aus man dasselbe zu betrachten hat. Dies geschieht am besten mit Herrn Nägeli's eignen Worten; er sagt in dem Vorworte: „Schon die Kunstgattung der Motette ist geeignet, die Sängervereine auf eine höhere Stufe zu heben, indem hier die Künste des Kontrapunkts, welche im Kleinen und Vereinzelten die Sänger im zweiten Heft des Schweizerischen Männergesanges schon so sehr angesprochen zu haben scheinen, hier die höhere Form und den reichern Inhalt des Kunstwerkes ausmachen. Vollends für die öffentlichen Aufführungen bieten sie einen zweifachen Vortheil dar, einen künstlerischen, indem duurch solche durchkomponirte Gesänge die Strophengesänge kontrastirt werden, und so durch Vermischung beider Hauptgattungen des Chorgesanges grössere Mannigfaltigkeit erzielt wird — einen kirchlichen, weil hier nicht allein religiöse, sondern kirchliche Texte (Kompositionen über Psalm- oder andre Bibelstellen), dargeboten werden. Abgesehen von der Gattungseigenschaft der Motette liegt aber darin noch etwas, das den Herren Vorstehern und Direktoren der Vereine, welche vermöge ihrer Stellung die Kunstbildung und Kunstwerke näher in's Auge zu fassen pflegen, vorzüglich willkommen sein muss. Die Motette, wenn sie gut ist, bewährt den Wortausdruck und gewährt dessen Wirkung auf das menschliche Gemüth, wie kein andrer Gesang. Das ist es eben, was unsre Vereinsvorsteher zu würdigen wissen. Sie haben es fast allerwärts und fast durchgehends durch ihre Auswahl bewiesen. Eine solche Kunsteinsicht hat auch bereits den aus ihr als Frucht hervorgehenden Kunstgeschmack bei den Sängern und durch diese beim Volke selbst erzeugt und befestigt. Hundert und hundert schweizerische Landschullehrer wissen und verstehen heut zu Tage, dass es auch im Gebiete der Schönheit eine Wahrheit giebt, wonach in jedem ächten Gesange Wort und Ton in Eins verschmolzen sein muss. Auch das Volk selbst, so weit es ein gesangübendes und gesangliebendes geworden ist, stösst das Abgeschmackte und Fratzenhafte von sich, und wählt sich das im Wortausdruck Beste zu seinen Lieblingsgesängen."

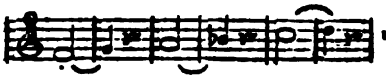
Herr Nägeli sagt sehr wahr, dass die Motette als Kunstgattung betrachtet sehr geeignet ist, die Sängerchöre auf eine höhere Stufe der musikalischen Bildung zu heben. Wenn wir dagegen die vielen hundert Männergesänge betrachten und uns dabei die Frage aufstellen: „Was tragen diese zur musikalischen Bildung nicht allein der Chöre, sondern auch des Volks bei?" so können wir unmöglich auf eine erwünschte Weise antworten. Zwar wird mancher sagen: „sie befördern den Sinn für Musik," dieser Einwand ist wahr, aber dagegen wiederholt sich die Form in allen Gesängen immer und immer fort, woher es auch kömmt, dass sich diese Gesänge so sehr gleichen. Bei allen ist nur Eine Stimme von Bedeutung, nämlich der erste Tenor, selten einmal der 2te Bass; dazu kommt noch, dass wenn ein solches Lied mehrere Verse hat, es öfters der Fall ist, dass bei dem 2ten und 3ten Verse öfters ganz unbedeutende Worte hervorgehoben werden, hingegen wieder sehr bedeutende verloren gehen. Bei der Motette hingegen tritt jede der 3, 4, 5 oder 6 Stimme, jenachdem die Motette gearbeitet ist, selbständig hervor; mithin wird auch der Sänger einer jeden Stimme mehr in freie Thätigkeit

gesetzt und nicht als blosser Diener der ersten Stimme dastehen. Ref. will übrigens damit nicht das Lied verbannt haben; im Gegentheil, erst müssen die Chöre gut Lieder singen können, ehe sie zu den Motetten übergehen dürfen. — Eben so wird durch die Motette der Kunstgeschmack der Sänger und des Volks gebildet; wie sehr Noth das uns jetzt ist, bedarf gar keiner weitern Auseinandersetzung, wenn man bedenkt, wie sehr die Franzosen und Italiener unsre Bühnen mit ihren meist seichten Kompositionen überschwemmen; schon in dieser Hinsicht verdient Herr Nägeli den aufrichtigen Dank aller Musiker und Kunstfreunde, obgleich er nicht der erste und einzige Schöpfer der Motette für den Männerchor ist. — Da Herr Nägeli durch eine grosse Anzahl von Kompositionen sich hinlänglich der musikalischen Welt als einen gediegenen und gründlichen Komponisten dargestellt hat, so bedarf es nicht einer ins Detail gehenden Beurtheilung der oben angezeigten Sammlung, sondern nur der Erwähnung, dass namentlich diese Sammlung zu den gelungensten und zweckmässigsten Kompositionen des mit Recht allgemein geachteten Komponisten gehört. C. Girschner.

Exercizi di canto composti da Saverio Mercadante. Parte 1, 2 e 3. Mechetti in Wien.

Die Handelsklugheit der Verleger benutzt gern einen angesehenen Namen, um eine neue Erwerbsquelle zu öffnen, gleichviel ob der Sache daraus Nutzen entspringt oder nicht. Besonders hat man nun in neuester Zeit behauptet, dass die Italiener vorzugsweis sangbar schrieben; und es ist sogar wahr, wenn man bei der äusserlichsten Bedeutung des Wortes stehen bleibt und sich an dem vergnügt, was glatt aus der Kehle und glatt ins Ohr geht. Da hat man denn schon vor längerer Zeit der allersangbarsten Majestät Rossini Solfeggi abgefodert und gedruckt; hier bietet man deren 15 von seinem nächsten Vetter, Merkadante, an. Beide Lieferungen werden unter der Aegide der Modegöttin prosperiren.

Auch kann man versichern, dass eine Sängerin, die Merkadante's Uebungen recht fleissig und genau sich aneignet, an Fertigkeit und Sicherheit der Kehle zunehmen wird. Aber wenn man bedenkt, welche Unmasse von Solfeggien schon existiren, mit welcher Leichtigkeit jeder Lehrer deren noch schreiben kann, sobald er es nur nöthig findet, wenn man auf den Reichthum der Danzischen und besonders der Winterschen Solfeggien (letztre bei Schott in Mainz) sieht, so kommen die Mercadantischen 15 einem fast überflüssig und arm vor. Zudem hat der Maestro nach Art seiner Landsleute es sich gar leicht gemacht. Er hat Melodien (so so) mit Fioriturен und Koloraturen und Kolleraturen hingeschrieben, ohne auf möglichst grosse Mannigfaltigkeit, ohne auf Methode sonderlich Bedacht zu nehmen. Z. B. das erste Exercitium gilt dem „Fortschreiten der Töne" — soll heissen der „Verbindung zweier Töne" —



u. s. w.

schliesst aber mit einem vollständigen Triller, zwei Takte lang. Wenn die einfachste Tonverbindung noch der Uebung bedarf, wie kann da schon von einem Triller die Rede sein? — Der zweite Satz soll halbe Töne üben, und thut dies in Ganzen, in Vierteln, Halben und Achteln

u. s. w.

scheint also zu der ersten Bildung dieser Tonverhältnisse bestimmt. Unversehens werden aber lange chromatische Laufer eingemischt in Zwei- und Dreissig-Theilen, auf- und abwärts; entweder ist das voreilig, oder der grösste Theil der Uebung überflüssig. — Im Ganzen, sind die Uebungen der letzten Hefte leichter als die des ersten; sie sollen, scheint es, nach dem alten Aberglauben der Solfeggisten „den Vortrag und Ausdruck" bilden. Aber was soll man denn ausdrücken an einem Solfeggio, das schon seiner Bestimmung und Entstehungsweise nach gar keinen ausdrückbaren Inhalt hat? Ein Glück, dass die Gesanglehrer nicht zugleich Sprachlehrer sind; sonst müssten die Quintaner ihre Vokabeln mit Empfindung vortragen, noch ausser der Empfindung der langen Weile.

Kurz Herr Mercadante hat sich's etwas gar zu leicht gemacht, als dass wir ihn neben so vielen und viel bessern Vorgängern sonderlich zu empfehlen wüssten. A. B.

Berichte.

Aus Berlin.

Zur Feier des Geburtsfestes unsers allgeliebten Königs wurde am 3. August im königl. Theater Auber's „Fra Diavolo" zum Erstenmale gegeben, und zwar ganz vorzüglich gut besetzt und einstudirt; im königstädter Theater wurde eine Fest-Ouvertüre vom Kapellmeister Gläser und die Oper „Carl von Frankreich oder die Pilgerinnen," Musik von Boieldieu und Herold, aufgeführt. Was die Fest-Ouvertüre betrifft, so war Referent im höchsten Grade darüber erstaunt, dass Herr Kapellmeister Gläser es gewagt hat, ein solches Musikstück dem hochgebildeten Berliner Publikum als Fest-Ouvertüre aufzutischen! — Ein Musikstück zur Geburtstagsfeier des geliebten Königs komponirt soll in feierlichen Harmonien und begeisterter Melodie die Herzen aller Hörer ergreifen, statt dessen giebt Herr Gläser eine ewig lange Introduktion (wenn Ref. nicht irrt) in C-moll, die aus lauter Bruchstücken bekannter Opern besteht, und dann ein Rondo für Violoncell, dessen Thema das trivialste ist, was je geschrieben worden. Wenn Herr Gläser keine bessere Arbeiten dem Berliner Publikum liefern kann, oder will, so wird er seinen ihm von Wien vorausgegangnen guten Ruf sehr wenig entsprechen. Unser Publikum, welches an Meisterwerke gewöhnt ist, kann sich unmöglich mit solchen verfehlten Arbeiten begnügen. Zu einer Wiener Farce wäre die Ouvertüre allenfalls zu ertragen gewesen, aber zu einer Fest-Ouvertüre ist sie höchst unpassend und geschmacklos. — Sapienti sat. —

Die Oper „Carl von Frankreich" ist ein Gelegenheitswerk, bei welchem sich Dichter und Komponisten nach Kräften bemüht haben, das Publikum zu langweilen; weshalb das Werk gewiss nicht auf die Nachwelt kommen wird.

X. Y. Z.

Musikbericht aus Dresden

vom

Dr. R. O. Spazier.

(Fortsetzung.)

Ich sagte oben, jenes Missverkennen dessen, was wahrhaft dramatisch in der Musik sei, und dessen, was eine Oper als Ganzes sein solle, habe der Wirksamkeit und dem Einfluss unsrer grössten Meisterwerke auf das Fortschreiten und die Entwickelung der Kunst wie den Geschmack und die Empfänglichkeit des Publikums für dieselben am meisten mit im Wege gestanden. Wie hätten sonst solche Meisterwerke wie Mozart's Opern uns so wenig in allen diesen Beziehungen weiter geholfen, sogar wenig ähnliche Kunstwerke veranlasst, wäre je die Ueberzeugung allgemein und auf das Klarste zum Bewusstsein gebracht worden, dass alle ihre Texte, selbst den oft verspotteten „Cosi fan tutte," geschweige gar die „Zauberflöte," nicht ausgenommen, entschieden grade die besten zugleich waren, von jenem höhern Standpunkte ausgenommen, welche die musikalische Litteratur überall aufzuweisen hat; — sei es dass Zufall, dass Instinkt, oder der Wille und Einfluss des grossen Meisters sie ihm in die Hände führte; denn nach dem Streit über das intellektuelle Vermögen Mozart's in andern als musikalischen Beziehungen, lässt sich das letztere nur vermuthen. Dies durch alle Instanzen durchzuführen, behalte ich mir in einer eignen Abhandlung vor. Hat man nun nicht im Gegentheil, an das Einzelne sich haltend, grade allgemein darauf ein besondres Gewicht gelegt, dass Mozart, mit Ausnahme des „Don Juan," den man noch gelten lässt, aus angeblich so schlechten Texten so viel gemacht habe, und gefolgert, musikalisches Genie mache hierin Alles allein? — Vollkommen sind diese Texte allerdings nicht, aber eben nur im Einzelnen, und grade das ist der Grund, warum Mozart veranlasst wurde, zu mancher falschen Richtung selbst hinzuführen. Wenn ein neuerer französischer Kritiker die Mängel Gluck'scher Opern dadurch auf das Treffendste bezeichnet, dass sie daraus hervorgingen, weil er „den Zauber des Ensemble's" nicht kannte — so bezeichnet die Mozart's der Abt Vogler in seinen

belehrenden musikalischen Herausgaben (München 1808) dadurch kurz eben so treffend, „Mozart habe der Schönheit zu oft die Wahrheit geopfert." Dies hat Vogler unmöglich so verstehn können im neuern Rossinischen Sinne, als ob je die Musik im Einzelnen dem Texte nicht vollkommen entspräche — er kann es nur im Gegensatz zu den Gluck'schen Opern verstanden haben, wo die Handlung nichts Ungehöriges aufhält, und Alles nur um der Handlung willen, von ihr geboten, da ist; — mit einem Wort, die vielen undramatischen Bravour- und Konzertarien, die mehr als Alles dazu beigetragen haben, unsre Sänger zu schlechten Schauspielern zu machen. Aber sehen wir genauer hin, so finden wir sie jedesmal da nur, wo der Dichter den Komponisten im Stiche gelassen hat. So ist die Anna im „Don Juan" da nur dramatisch gross und karaktervoll im ersten Akt, wo der Dichter sie handeln lässt, und die Bravourarien sind im 2ten, wo sie ganz in den Hintergrund tritt, wie denn überhaupt der 2te Akt, in dem sich auch die wenigen Ensemble's finden, hinter dem ersten in musikalischer Hinsicht zurücksteht, eben weil er in poetisch-dramatischer der schwächere ist. So hat eben Mozart wegen des Einzelnen seiner Opern, der verhaltnissmässigen Armuth, namentlich an weiblichen Karakterrollen, wenig zur Bildung einer dramatischen Sängerschule thun können, eben weil diese nicht so nothwendig durch ihn wurde. Doch ausführlich davon ein andermal. — Eben weil man sich an jenes Einzelne nur hielt, kam es, dass Weber's Operntexte, die den Mozart'schen Ganzen gegenüber fast eben so die schlechtern sind, für die vortrefflichsten proklamirt wurden. An Oberon, wo es freilich am Auffälligsten ist, wo sich aber in Weber's Weise und Streben der tiefste Blick thun lässt, ward es bereits ausführlich von mir nachgewiesen. Wegen der andern werde ich ebenfalls die Antwort nicht schuldig bleiben. —

Auf jenes Einzelne nun auch in der Musik wurde Weber natürlicher Weise durch jene eben erwähnte Rossinische Verkehrtheit der Texthandlung geführt, der entgegenzuwirken er sich zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht zu haben scheint, jene musikalische Uebersetzungskunst, von der ich ebenfalls schon ausführlich sprach, in der er so Erstaunungswerthes geleistet und wodurch er die Kunst auf so höchst dankbare Weise bereichert hat — die seine Lieder, ohne dass er selbst neue Gedanken und Ideen schuf, so neu und originell machte — die ihn aber eben nach dem Originellen, Pikanten — dem Einzelnen so sehr suchen hiess. Und hier kommen wir auf die neue Musik- und Opernweise, die er veranlasste, zu der auch Auber gehört — die das Individuelle zum Hauptzweck macht — und endlich zu unserm „Bergmönch," bei dem wir mehr davon zu sprechen Gelegenheit haben.

(Fortsetzung folgt.)

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Ebel, Eberhard, Eberl, Ebers, Eberwein, Edelmann, Eibler, Elmenreich, Elsler, Escherich, Eule, Feige, Fesca, Fischer, Fleischer, Fleischmann, Fränzl, Franke, Fribert, Frischmuth, Fux, Gallus, Gassmann, Gebauer, Gebel, Gerl, Gestewitz, Girschner, Glösch, Gläser, Gluck, Graf, Graun, Gröning, Gressnick, Grossheim, Guel, Gürlich, Guhr, Gyrowetz. Wie arm blieben E und F! „Der Unsichtbare," von Eule, „das Hausgesinde," von Fischer, „Carlo Fioras," von Fränzl leben noch in sehr precären Verhältnisen. Des trefflichen Fesca Opern sind bis zur Stunde nur in sehr wenigen Städten ins Leben getreten und werden sich wohl nie des eigentlichen Lebens erfreuen, wie Lobenswerthes die Kritik auch darüber aussprechen muss. Gläser lieferte bis jetzt höchst anmuthiges im Gebiet des Wiener Komus, und soll eine „Bianca Capello" mit Glück komponirt haben; sein neues Verhältniss zu Berlin wird wohl bemerkenswertheres ins Leben rufen. Papa Graun ist in Deutschland als Opernkompenist rein vergessen. Von Gyrowetz erhalten sich hie und da „Agnes Sorel," „Aladin," „Augenarzt," „die beiden Ehen" u. s. w. als liebliche Kinder eines zartfühlenden, geistvollen Vaters.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 21. August — № 34. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang,

von

J. G. Kaestner.

(Fortsetzung.)

Zwischen diesen fünf Hauptlauten, die in verschiednen Mundarten noch mannigfacher Modifikationen fähig sind, giebt es noch einige Zwischenlaute, die man, ich glaube weniger passend, gewöhnlich Umlaute nennt, nämlich Ae, zwischen A und E; Oe, zwischen O und E; Ue, zwischen U und I, aber diese kommen in den Grundformen der Stammwörter wenig vor.

Die beiden äussersten Vokale U und I gränzen auch hier wieder, wie überall die Extreme, nahe an einander; das Eine hat durch seine zu grosse Tiefe, das Andre durch seine Höhe die Kraft verloren, und sie berühren sich daher in dem Sinne des Geheimen und Unerforschlichen; was schon über menschliches Wesen und Wissen hinausliegt. So sind tief und unten, Lust und Kitzel sinnverwandte Ausdrücke.

Die einfachen Vokale setzen sich nun zu Doppellauten zusammen, welche im Ganzen den vereinigten Karakter tragen. So ist Ei aus E und I weiter und heitrer als E und I selbst; Eu ist eine Vereinigung des Vollen und Leichten, wie in der Freude; Au zeigt die völlige Erweiterung und Kraft und ist daher mit O verwandt.

Den Uebergang von den Vokalen zu den Konsonanten macht der Hauchlaut H. Er ist ein Zeichen des ungehinderten, freien Strebens nach Aussen, hat aber in seiner Schärfe schon etwas Heftiges und Hastiges.

Bei dem S legt sich die Zunge an die obern Zähne, um dem Hauch den freien Durchgang durch die Mitte zu versperren, und dieser fährt nun gedrängt durch die engen Zwischenräume derselben, daher hat er etwas Heftiges, Zischendes, Sausendes, und wird von den Meisten nicht eben für wohllautend gehalten; er zeigt aber noch eine gleichförmige ununterbrochne Bewegung an.

Das sogenannte Sch ist nichts als ein schärferer Sauslaut; der Hauch wird stärker hervorgetrieben, und die Zunge legt sich ein wenig von den Zähnen ab, so dass dieser theils durch die Zähne, theils zwischen der Zunge und den Zähnen hervorbricht, und daher mit aller Schärfe tönt. Zu den Hauchlauten gehören eigentlich auch noch die sogenannten Aspiraten Kh oder Ch, Ph oder F; V, W und Th; diese wollen wir aber wegen ihrer Annäherung an die Hemmkonsonanten bis dahin versparen.

Die gebrochne über stete Hindernisse wegrollende Bewegung des Lautes drücken, wie oben gesagt, die vier flüssigen Buchstaben L, M, N, R aus. Sie entstehen durch die Schwingungen (Vibrationen) der Zunge und der Lippen; alle Schwingungen sind Bewegungen, die von einem stets wiederkehrenden Hinderniss gebrochen werden; daher kommt es, dass man diese Buchstaben beliebig verlängern und fortsetzen und am Ende des Wortes verdoppeln kann. Gehen sie aber zu einem Vokal oder andern Konsonanten über, so gelangen sie nur bis zu Einer Schwingung.

Bei dem R bleibt die Zunge in der Mitte des Mundes, und der Hauch gelangt daher, noch ziemlich voll, aber von den starken Schwingungen der Zunge immer gebrochen, hervor. Daher

hat dieser Buchstabe etwas Heftiges und Rauhes; er drückt das Rollen der Kugel und des Donners, das Rauschen des Wassers, das Murren, Knirschen, Brausen passend aus, aber in der Bindung mit dem sanftern I, auch das Rinnen der Quelle, das Rieseln des Bachs u. a. m. Er wird gern von dem Runden vom Kreis, vom Rad u. s. w. gebraucht; weil man sich diese dann in der Entstehung oder Bewegung denkt. Er gilt noch mehr als das S für einen übellautenden Konsonanten, ist aber an seiner Stelle sehr bezeichnend und dann wohllautend.

Bei dem L nähert sich die Zunge den Zähnen und der Hauch, gelinde hervorgetrieben, geht durch den engern Raum bei einer steten aber schwächern Schwingung der Zunge. Daher passt dieser Buchstabe besonders für jede leise Bewegung, für das Lispeln, Lallen u. s. w. und gilt mit Recht für einen der wohllautendsten Töne.

Bei dem N legt sich die Zunge noch höher und näher an die Zähne, der schwach hervorgetriebne Hauch geht durch den fast verschlossenen Raum bei geringen Schwingungen der Zunge, dieser Buchstabe zeigt daher eine schwache Bewegung in fast gehemmten Schwingungen, wie im Rinnen u. s. w. Er eignet sich daher vortrefflich zu den Endungen unsrer Wörter, besonders der Zeitwörter, um ein schwaches Verlaufen der Lautbewegung zu bezeichnen.

Das M wird mit den Lippen hervorgebracht und steht deshalb zunächst an den Lippenkonsonanten oder P-Lauten. Die Lippen schliessen sich sanft, der hervordringende Hauch setzt dieselben in leichte aber schnelle Schwingungen und bricht so heraus. Es ist daher der Buchstabe der fast gehemmten Bewegung und dient daher den Lateinern häufig zum Schlusse des Wortes, so wie uns und den Griechen das N.

Wir kommen nun auf die Konsonanten im strengern Sinn, oder die eigentlichen Hemmbuchstaben, die P-Laute, die K-Laute, die F-Laute. Bei diesen schliessen sich entweder die Lippen an einander, oder die Zunge schliesst sich an die Zähne oder den Gaumen und hindert den Durchgang des Lautes. Folgt ein Vokal oder ein flüssiger Konsonant auf dieselben, so wird die Hemmung durchbrochen, und der Ton gelangt zur Freiheit. Stehen sie aber am Ende des Wortes oder der Sylbe, so schliessen sie den Ton auf eine passende Weise ab.

Bei den P-Lauten schliessen sich die Lippen an einander, und werden durch den hervordrängenden Hauch auseinander gedrängt. Sie bezeichnen daher den Druck. Beim P drücken sich die Lippen fester aneinander und werden daher durch einen schärfern Hauch geöffnet; es bezeichnet daher den stärkern Druck oder den Druck gegen einen härtern Gegenstand. Beim B ist der Hauch weicher und der Druck milder es ist daher ein weicher und sanfter Laut, und bezeichnet gern einen schwachen Druck gegen einen leicht nachgebenden Körper.

Bei den T-Lauten drückt sich die Zunge an die Zähne und wird durch den Hauch von diesen hinweggestossen. Es sind daher die Zeichen des Stosses, einer plötzlichen Hemmung und schnellen Gegenwirkung, beim D legt sich die Zunge leichter an, beim T fester; daher wird das letzte mit Recht für den härtesten Buchstaben gehalten. Wir brauchen beide gern als Schlussbuchstaben des Wortes, weil sie den Hauch auf eine entschiedne Weise endigen.

Bei den K-Lauten legt sich die Zunge mehr oder weniger an den Gaumen und wird durch den Hauch von diesem weggezogen. Bei dem G legt sie sich leicht an und gleitet durch den hervordringenden Hauch in einer Krümmung davon ab; daher ist es der Buchstabe des Glatten, des Gleitenden. Beim K drückt sich die Zunge an den Gaumen an und klebt sich gleichsam fest, sie wird daher mit einer gewissen Gewalt abgerissen und fährt in einer Krümmung zurück, es ist daher das Zeichen alles Klebenden, Festanhangenden, Umklammernden aber auch der heftigen Bestrebung, des sich Stemmens gegen einen Gegenstand, um auf einen andern loszufahren, wie in Kraft, endlich auch des sich Krümmens, wie in krumm, Kreis, Kugel u. a.

Verwandt mit diesen sind die Aspiraten oder Hauchkonsonanten. Die Organe nähren sich bei diesen, wie bei den Hemmbuchstaben einander, aber ohne sich ganz zu schliessen und entfernen

sich bei dem hervordringenden Hauche wieder von einander.

Den Lippenbuchstaben verwandt haben wir drei Hauchlaute, Ph oder F, V und W. — Das V ist unserer Sprache eigenthümlich, es ist weicher als das F. Die Lippen nähern sich einander weniger, und nur mit den innern Theilen, die Unterlippe tritt zurück hinter die Oberlippe. Bei dem W, welches die Lateiner und die romanischen Sprachen durch V bezeichnen, nähern sich die Vordertheile der Lippen beinahe bis zur Hemmung, lassen aber den leichten Hauch noch durch und entfernen sich dabei von einander. Es steht daher dem weichen B-Laute am nächsten, und durch die ähnliche Mundöffnung steht es auch dem U nahe, mit dem es im Griechischen oft vertauscht wird.

Für die K-Laute haben wir zwei Aspiraten, Kh oder Ch und J. Bei dem erstern nähert sich die Zunge dem Gaumen ohne sich ganz an denselben anzuschliesen, und lässt so den Hauch gedrängt durch, wobei sie sogleich zurücktritt. Das J verhält zum Ch ohngefähr wie das G zum K. Die Zunge legt sich noch weniger an, und nur mit dem Hintertheile, wodurch der Hauch noch freier hindurchgeht. Durch die ähnliche Mundöffnung hat es Verwandtschaft zum I.

Für die T-Laute haben wir nur Einen Aspiraten Th, der aber im Deutschen fast ganz gleichlautend dem T ausgesprochen wird. Nach der Analogie der vorigen Aspiraten müsste sich die Zunge nicht ganz an die Zähne anlegen, und der Hauch so zwischen Zähne und Zunge durchschlüpfen, wodurch ein dem S ähnlicher Laut gebildet wird, etwa in der Mitte zwischen S und Z. Auf solche Weise sprechen ihn auch noch jetzt die Engländer, und wahrscheinlich in alter Zeit die Griechen, bei denen er in den Dialekten oft ganz zu S übergeht.

So hätten wir versucht das wesentliche der verschiednen Buchstaben nach ihrer Entstehung und Bedeutung auseinanderzusetzen, wir sind aber weit entfernt zu glauben, diese Bedeutung erschöpft oder im ganzen Umfange erforscht zu haben. Das Wesen derselben ist so fein und dabei von so vielfacher Beziehung, dass sich bei jeder neuen Betrachtung immer neue Seiten entdecken, und erst ein lange fortgesetztes, vielleicht von Mehrern angestelltes Studium, möchte die Untersuchung genügend darstellen.

Es käme nun darauf an, diese Buchstaben in ihren verschiednen Kombinationen zu zeigen und zu untersuchen, welchen Einfluss aufeinander, welche Bedeutung sie dadurch gewönnen. Man müsste besonders darauf achten, welche verschiedne Wirkung dieselben am Anfange des Wortes und wieder am Ende hätten, und wie die Endbuchstaben auf die des Anfangs Einfluss besitzen und umgekehrt. Doch der Gegenstand wird hier zu mannigfaltig und würde ein eignes Buch erfodern, wozu es uns hier sowohl an Raum als an Zeit gebricht. Es sei mir daher erlaubt, mich nur auf einzelne fragmentarische Andeutungen einzulassen und als Beispiele die Anwendung anf einige der bekanntesten Wörter hinzuzufügen. Es wird besonders interessant sein, dazu fremde Sprachen mit der unsrigen zu vergleichen, und daraus bald die gleichmässige, bald die abweichende Auffassung andrer Völker zu erkennen. Aber nur Ursprachen geben hier einen sichern Grund, weil die abgeleiteten von zufälligen Ursachen zu oft gebildet sind; wir werden uns daher hier auf die lateinische, griechische und hie und da die hebräische einlassen.

(Fortsetzung folgt.)

Beurtheilungen.

1. Zehn Gesänge für vier Männerstimmen Heft 1.
2. Zehn dergleichen, Heft 2. von Salvini v. Sonnenthal. Simrock in Bonn.

Seit den Kriegsliedern, die K. M. v. Weber und Andre in den Befreiungsjahren anstimmten, und seit der Stiftung der Liedertafeln hat sich eine solche Masse von Männergesängen zum Theil vom mannigfachsten Inhalt und grossem künstlerischem Werthe in Deutschland ausgelegt, dass man schon an ihr den Ueberreichthum der Musikanlage unsers Volks vor seinen Nachbaren erweisen könnte. Die Pariser wussten ihrem Vergnügen und Loben nicht genug Luft zu machen, als im Winter 1828 einige Sänger ihnen ein Paar solcher Lieder vortrugen, wie sie bei

uns in jeder Strasse fast zu hören sind; sogar offenbare Verstösse gegen die Artigkeit liessen sie sich gefallen um den Preis dieses seltnen Genusses.

Diese beiläufige Erinnerung führt uns auf die Bestimmung der allermeisten Männergesänge; sie gehören mehr der Geselligkeit, als der Kunst an, sie sind der allgemeine Ausdruck heitern Ergehens in der Natur, des Scherzes, der Tafelfreuden — streifen auch wohl an innigere und ernstere Empfindungen leicht an. Es ist nicht ihre Aufgabe, eine neue Idee zu künstlerischer Erscheinung zu bringen, sondern gewohnte Genüsse mit neuer Lust zu durchwürzen. Man fragt daher nicht nach neuen Offenbarungen des Kunstgeistes, sondern nach dem treuen Abdruck jener in Geselligkeit aufgefassten Vorstellungen. Der genügt; wenn sich ihm noch ein eigenthümlicher Karakterzug des Sängers aufgeprägt hat, so freut man sich an der bestimmt ausgesprochnen Individualität, als etwas Ausgezeichnetem. So tragen z. B. manche von Zelters Gesängen den Stempel eines gewissen hausbacknen Humors, der uns an froher Tafel aus dem Munde behaglicher Alten herzlich erfreuen kann.

Die Sonnenthalschen Gesänge sind nicht zu den irgend ausgezeichneten, wohl aber zu der reichen Masse der brauchbaren und vergnüglichen zu zählen; und das genügt zu ihrer Empfehlung. Manche ältere Sammlung wird ihnen von rechtswegen Platz machen, bis sie wieder neuern Sammlungen weichen. Mehr kann in dieser Sphäre weder versprochen, noch erwartet werden. Die Gedichte (von Hölty, Walter von der Vogelweide, Dach, Bader, Schubert u. a.) sind ansprechend und gut zum Zwecke gewählt, die Komposition scheint die eines Naturalisten von Gemüth und Heiterkeit. Eben die heitern Gesänge scheinen am gelungensten, wogegen eine gewisse Lähmung und Erkünstelung eintritt, sobald der Komponist den natürlich erfundenen Gedanken weiter ausführen will. Besonders die durch Trugschlüsse und unmotivirte Textwiederholungen angehängten Nachsätze bei einigen Gesängen hätten wegbleiben sollen. Wer setzt sich denn ein Glas Wein oder ein Liebeswort auseinander?

Acht Vorspiele mit eingewebten Choralmelodien und 2 Fugen für die Orgel, komponirt von C. G. Höpner. Opus 2. Dresden bei Meser.

Herr Höpner, ein Schüler des allgemein bekannten Orgelvirtuosen Johann Schneider, welchem er auch dies angezeigte zugeeignet hat, tritt hiermit recht lobenswerth in die musikal. Welt ein, denn die Komposition zeigt von einem recht gründlichen Studium der Musik; wenn auch der Geschmack noch wenig geläutert, und die Erfindungsgabe noch nicht bedeutend aus demselben hervortritt, (denn die Figuren, die der Komponist zur Durchführung gewählt hat, sind von keinem sehr grossen Interesse) so verdient doch das ernste Streben des jungen Mannes eine freundliche Anerkennung. Die Ausstattung ist zweckmässig. C. G.

Variations sur une valse favorite pour le Pianoforte composées par C. G. Höpner. Dresde chez Meser. —

Einleitung und Variationen über einen Galopp für das Pianoforte zu vier Händen komponirt von E. Köhler. Breslau bei Förster. *)

Fantaisie en Forme d'un Potpourri sur des motifs favoris de la Muette de Portici composée pour le Pianoforte à quatre mains par E. Köhler. Breslau chez Förster.

Rondeau mignon pour le Pianoforte à quatre mains composé par A. Hesse. Breslau chez Förster.

Artige Kleinigkeiten, die angehenden Klavierspielern manchen Genuss gewähren können. Die Ausstattung sämmtlicher Werke ist sehr geschmackvoll, und der Preis nicht zu hoch.

X. Y. Z.

Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondre solche, die sich in der Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen von Adolph Hesse. 2. Bändchen. No. 10 der Orgelsachen. Breslau bei Förster.

Herr Hesse als bedeutender Orgelspieler und gründlicher Komponist schon hinreichend bekannt, liefert hiermit ein Werk, was den an-

*) Was klingt doch so ein ehrlicher deutscher Titel zwischen solchen steifen französischen Titeln schlecht!!!
Anm. des Setzers.

gehenden Orgelspielern von sehr grossem Nutzen sein wird. In diesem Werke hat nämlich der Verfasser hauptsächlich die Behandlung des Pedals ins Auge gefasst und giebt dem angehenden Orgelspieler eine sehr zweckmässige Applikatur des Pedals, die in allen bisherigen Orgelschulen, wenn auch grade nicht gefehlt hat, doch aber bei weitem nicht erschöpfend genug abgehandelt war. Ref. kann daher dies Werk mit gutem Recht allen, denen das Studium der Orgel Zweck und Beruf ist, empfehlen, da es mit grossem Fleisse und Talente ausgearbeitet ist. Eben so die XII Studien für die Orgel mit obligatem Pedal von A. Hesse. Breslau bei Förster; und die Fantasie für Orgel, komponirt von A. Hesse. Breslau bei Förster.

Die Studien schliessen sich sehr zweckmässig an das erste Werk an, die Fantasie hingegen erfodert schon einen ziemlich geübten Orgelspieler. Die Ausstattung ist geschmackvoll.

C. G.

Der kleine Violinspieler. Eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für Anfänger, von F. A. Michaelis. 1stes Heft. Breslau bei Förster.

Der Lehrer und sein Schüler, eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für 2 Violinen, von F. A. Michaelis. Heft 1. Breslau bei Förster.

Zweckmässige Stücke für den allerersten Unterricht auf der Geige, jedoch mit Kenntniss geordnet, und daher zu empfehlen. X. Y. Z.

Sechs deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, von C. L. Winter. Brandenburg in Berlin.

Ein neuer Komponist und ein neuer Verleger. Diese Lieder sind nicht bloss deutsch, weil sie deutsche Texte haben, sondern weil das Streben dem Dichter treu zu folgen, die Empfindung des Gedichts zu erwecken und vor allem andern fest zu halten, unverkennbar ist; sie sind es endlich, weil der Komponist eine nur dem Deutschen gewöhnliche Tüchtigkeit in der Harmonik an den Tag legt, bisweilen sogar auf Kosten des leichtern und treffendern Ausdrucks, nicht aber mit der absichtlichen Prätension, die sonst wohl unter uns gefunden, und — beiläufig gesagt — von keinem weiter getrieben wurde, als von Fasch und von Vogler. Daher ist dem Verf. der leichteste, losgebundenste Text:

Schenk dir ein, lieb Bruder mein,

(No. 6.) am fremdesten gewesen und am wenigsten getroffen worden. Viel besser das erste Lied,

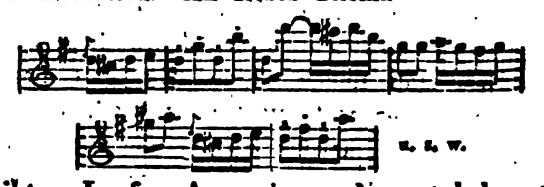
Freundschaft, Liebe weiht es dir,
Nimm dies kleine Angedenken,

und das vierte, Seligkeit von Hölty. Das zweite ist Heine's tiefempfundene und tief ins Herz dringende „Wallfahrt nach Kerlaar." Herr Winter hat sie in der Weise der Zumsteg'schen Balladen durchkomponirt, hat wie sein Vorgänger öfter die äussere Umgebung statt der innern Empfindung festgehalten, viel Gutes gegeben, aber die Innigkeit und Zartheit des Gedichts, seine altväterliche Einfachheit nnd vollkommne Einheit — bei weitem nicht erreicht. Indess ist die Frage, ob das überhaupt möglich, und ob gerade dies Gedicht anders als Liedweise zu komponiren ist? Der treffliche Balladensänger Löwe wäre vor andern berufen, diese Frage durch die That zu beantworten. M.

1. Divertissement brillant et facile pour le Pianoforte par Charles Czerny. Oe. 209.
2. Allegro brillant pour le Pianoforte par Charles A. de Winkhler. Beides bei Mechetti in Wien.

Zwei elegante, glänzende Bravoursätze, ohne besondre Tiefe, oder Neuheit der Erfindung, auch ohne grosse Schwierigkeit der Ausführung, mithin allen Wünschen der „Dilettanti," was der Ausländer so nennt, mit andern Worten: allen Gesetzen des Modejournals vollkommen entsprechend.

Herr Czerny macht sich's wie gewöhnlich am leichtesten. An dieses Thema



reiht er Laufer, Arpeggien und sonst bekannte Figuren für die rechte Hand; die linke hat fast

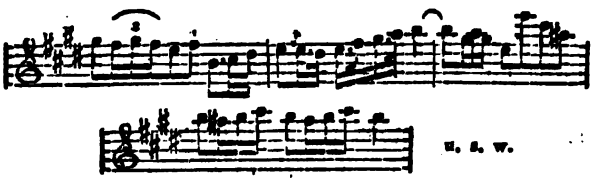
durchgängig, ein Paar Laufer ausgenommen, leere Akkordbegleitung; — auch die Fadheit muss ihre Gränzen haben.

Viel erfindungsreicher, eifriger und glänzender ist das andre Tonstück; es schliesst sich etwa an die Hummelschen Bravour-Rondo's für Solo-Pianoforte an, ohne dass man ihm damit Eigenthümlichkeit absprechen wollte. Man würde es auch von manchem Schüler mit Nutzen studiren lassen, wogegen das Czerny'sche Stück jeden nur verderben, nämlich seinen Sinn erschlaffen und den Geist einschläfern kann.

Die Edition beider ist anständig und korrekt.

Odeon. 22ste Lieferung, Rondo à la Polacca avec Accompagnement de l'Orchestre par Auguste Matthäi. Oe. 18. Haslinger in Wien.

Der treffliche Virtuos und Konzertmeister an der Spitze des Leipziger Orchesters bietet seinen Kollegen und den Dilettanten eine Konzertpolonaise dar, die mit diesem Thema:



u. s. w.

beginnend, viel Anmuthiges und Zierliches aneinander reiht, und das Konzertpublikum recht wohl unterhalten kann, wenn sie nur angemessen vorgetragen wird; was keine zu grosse Schwierigkeit hat. Die Stricharten sind fein gefühlt und genau bezeichnet, was das Studium und die Exekution im Sinne des Komponisten sichert. Die Ausstattung ist sehr gut. M.

Berichte.

Aus Berlin.

Grosses Musikfest in Potsdam.

Vor Kurzem zeigte Ref. in diesen Blättern an, dass in Potsdam in diesem Jahre ein grosses Musikfest statt finden würde. Zur Zeit dieser Anzeige war es noch nicht ganz bestimmt, ob der Herr Kapellmeister Spohr die artistische Leitung desselben übernehmen würde; dies ist jetzt der Fall. Ref. kann daher nicht unterlassen, das musikliebende Publikum Berlin's und der Umgegend auf dies ausserordentliche Fest aufmerksam zu machen. Viele allgemein bekannte und ausgezeichnete Künstler haben schon ihre Theilnahme ausgesprochen und der sehr zahlreiche Potsdamer Singverein, welcher vom Musikdirektor Herrn Schärtlich, dessen musikalisches Wirken sich allgemeine Anerkennung sowohl von den hohen Behörden als auch von seinen Mitbürgern erworben hat, kann sich in den Chören mit der Berliner Singakademie messen. Da die Leitung und Einrichtung des Festes durch den Musikdirektor Naue und durch einen Verein von sehr achtbaren Einwohnern Potsdam's ausgeht, so lässt sich erwarten, dass dies Fest ein wirkliches künstlerisches Fest werden wird.

C. Girschner.

Aus Kassel, vom 3. August 1830.

(Eingesandt.)

Unsre schöne Residenz-Stadt besitzt bekanntlich — nebst so vielen andern Merkwürdigkeiten, welche sie fortwährend zu einem anziehenden Wallfahrtsort für Reisende aus allen Theilen des In- und Auslandes machen — schon seit einer Reihe von Jahren auch eine vorzügliche Bühne für Oper und Schauspiel, welche durch die reiche Ausstattung von Seiten unsers kunstsinnigen und freigebigen Kurfürsten, durch den Eifer und die verständige Leitung ihrer Vorsteher und durch die Anzahl und die ausgezeichneten Talente ihrer Mitglieder geeignet ist, sich den ersten Bühnen Deutschlands an die Seite stellen zu können. Um so auffallender ist es und gewiss eine merkwürdige Erscheinung, dass in den, der dramatischen Kunst und der Musik — ganz oder theilweise — gewidmeten Zeitschriften so selten Nachrichten aus Kassel zu finden sind; sehr unerfreulich aber, dass das Wenige, welches man in den genannten Blättern dann und wann von Kassel liest, noch dazu aus einer ungeschickten Feder fliesst und zuweilen nur in der Absicht geschrieben zu sein scheint, um einen gewissen Groll gegen die Vorsteher der oben genannten Kunstanstalt darin auszusprechen. Der hier wohl- oder vielmehr übelbekannte Verfasser jener Aufsätze nützt dadurch weder der Kunst, noch kann er

den Lesern ein Vergnügen damit bereiten, und strebt vergebens, seiner Unbedeutendheit einen Schein von Wichtigkeit dadurch zu geben. — Die Ursachen, warum Andre, welche durch Kenntniss und Geschmack berufen wären, über die dramatischen und musikalischen Produktionen in Kassel zu schreiben, ihre Ansichten und Urtheile nicht öffentlich mittheilen — mögen nun sein, welche sie wollen, so ist dieser Umstand schon desshalb zu bedauern, weil die hiesigen wackern Künstler vom gemeinsamen deutschen Kunstverbande gleichsam ausgeschlossen sind und isolirt dastehn, indem die Würdigung ihres Talents und ihres Strebens sich nur dann nach andern Orten verbreitet, wenn sie selbst dort erscheinen und sich einen Ruf erschaffen.

Eine interessante Neuigkeit im Gebiet der der dramatischen Musik,

eine neue Oper von Louis Spohr

und der Wunsch, die Leser dieses Blattes auf die Erscheinung dieses Meisterwerks aufmerksam zu machen, veranlasst den Einsender dieser Zeilen, jenen Berechtigten einmal ins Amt zu greifen, und er glaubt dadurch den Dank der zahlreichen Freunde des genannten Komponisten zu verdienen. — Am 28. Juli wurde hier nämlich zur Feier des Geburtsfestes unsers Kurfürsten zum Erstenmal

„Der Alchymist,"

romantische Oper in 3 Akten von Fr. Georg Schmidt, mit Musik von L. Spohr, aufgeführt und gestern, am 2ten August wiederholt, beide Mal aber vom zahlreich versammelten Publikum mit grossem ungetheilten Beifall aufgenommen. Den Stoff zu dieser Oper hat der Dichter (der angegebne Name ist wohl nur ein angenommener?) aus einer bekannten in dem Werke Bracebridge-Hall enthaltenen Novelle von Washington Irwing „der Student von Salamanca" entlehnt, oder vielmehr den ganzen Inhalt dieser anziehenden Erzählung in derselben Reihefolge der Begebenheiten mit vieler Bühnenkenntniss und grosser Gewandtheit in der Behandlung der Sprache (sowohl der Text zu den Gesangstücken als auch sämmtliche Dialoge sind in ungezwungenen fliessenden Versen) in einem guten Opernbuche wiedergegeben.

Eine vorläufige kurze Andeutung des Hauptinhalts möge mir bei Aufzählung der Musikstücke und gleichzeitigen Beschreibung der einzelnen Scenen zum Leitfaden dienen. Felix de Vasquez, ein bejahrter spanischer Edelmann lebt — bald nach der Vertreibung der Mauren aus Spanien — in einem einsamen, verfallenen Gebäude unweit Granada den geheimen Wissenschaften. Ein reicher Wüstling aus Granada, Ramiro da Loxa, stellt Inez, der Tochter des Alchymisten nach. Er sinnt auf eine gewaltsame Entführung, und, um leichteres Spiel zu haben, muss Lopez, der Anführer einer Zigeunerbande, welche Ramiro zum Beistand geworben, den Vater bei der Inquisition als Zauberer anklagen. Paola, die verlassene Geliebte Ramiro's entdeckt den Plan und beschliesst, Inez zu retten. Alonzo de Castros, der Sohn eines spanischen Grossen, den reinere Gefühle für Inez beseelen, rettet ihren Vater einst vom Tode und gewinnt Inez Gegenliebe. Bei einem Lustwandel mit Beiden wird Inez von den Zigeunern und Alonzo von den Dienern seines Vaters (welcher ihn in einem unwürdigen Liebesbündniss glaubt), gewaltsam entführt, Vasquez aber von den Dienern der Inquisition verhaftet. Paola rettet Inez aus Ramiro's Palaste. Alonzo erhält die Einwilligung seines Vaters zu der Verbindung mit Inez, befreit durch dessen Ansehn Vasquez aus dem Kerker, eben da er zum Tode geführt werden soll, besiegt Ramiro im Zweikampf und beschliesst dann, mit Inez and ihrem Vater in seine Heimath zu ziehen. —

Dies ist der Stoff, welchen der Dichter mit sichtlichem Fleiss und grosser Geschicklichkeit in einer Reihefolge interessanter und wechselvoller Scenen ausgearbeitet hat. Die Benennung „der Alchymist" scheint Ref. übrigens mehr willkührlich als durch den Inhalt der Oper motivirt zu sein, da Inez und Paola weit mehr Theilnahme erregen, als jener und besonders die Rolle der Letztern vom Dichter und vom Komponisten mit augenscheinlicher Vorliebe ausgeführt ist.

Nun zu der Musik. Eine kräftige Ouvertüre, in welcher, nach einer kurzen Einleitung (C-dur) ein rasches wilde Gluth athmendes und oft wiederkehrendes Thema (C-moll) bald mit der heitern

Melodie eines Ständchens, bald mit einer ernsten Gebetweise aus der Oper abwechselt und wunderbare Kontraste bildet, bis dann der Strom der Töne im raschen Wechsel kühner Harmoniefolgen und im immer schnellern Zeitmaasse dem Ende zurollt — geht der Oper würdig voran. Ref. giebt dieser Ouvertüre, welche hier bei jedesmaliger Aufführung lebhaften Beifall erregte, vor jenen der andern Opern des Komponisten noch den Vorzug; sie erfodert aber, ihrer nicht geringen Schwierigkeiten wegen, auch bei einem tüchtigen Orchester eine sorgfältige Einübung und Ausführung. Beim Oeffnen des Vorhanges erschallt erst entfernt, dann immer näher — ein Zigeuner-Chor (No. 1), ausgezeichnet durch originelle kleine Zwischenspiele des Orchesters.

(Fortsetzung folgt.)

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Gluck hat für die Ewigkeit geschaffen, zum Prototyp im Gebiet tragischer Einfachheit, Würde, Erhabenheit und Seelensprache sich erhoben, den unbestreitbaren Platz eines musikalischen Luther in Paris eingenommen, Frankreich, England, Italien, und Deutschland bei seinem Leben zum Entzücken hingerissen; die Gebildeten aller Nationen und Zeiten blicken zu ihm hinauf — wie zu dem Polarstern die Schiffer. Von seinen zahlreichen Opern leben jetzt noch: „Alceste," „Armida," „Iphigenia in Aulis," „Iphigenia in Tauris." Unbegreiflich bleibt es, warum die königstädtische Bühne nicht seiner „Pilgrimme in Mekka" und seines „bezauberten Baums" sich längst bemächtigte. Ein Dichter würde aus solchen, für eine mit so trefflichen Mitteln begabte Bühne, einen ohne Zweifel edlen und höchst erfreulichen Repertoir-Zuwachs bilden; ganz Deutschland würde seiner Arbeit sich wahrhaft erfreuen. Ein tüchtiger Kapellmeister wird leicht erkennen, was davon auf heutiger Bühne geboten, und was ausgemerzt werden darf, um des Erfolgs sicher zu sein, indem manches darin (auch dem gebildetsten) heut zu Tage unmöglich als dramatische Musik erscheinen kann. — Händel, Hänsel, Halbe, Hanke, Hasse, Hattasch, Haydn, v. Haydenstamm, Heiberger, Heindl, Hellmann, Helmisch, Henneberg, Hennig, Henning, Hertel, Heinichen, Haibel, Hiller, Himmel, Hinner, Hönike, Hoffmeister, M. Hofmann, E. A. T. Hofmann, Holly, Holzbauer, Hummel, Hurlebusch, Ihlee, Jost, Just. Wer möchte leugnen, dass in den 45 Opern Händels manche wahrhaft grosse und für alle Zeiten schöne Nummern enthalten sind? Wer möchte aber im Ganzen wieder die Oper wünschen oder hören wollen, wie der Heros der Oratorien sie schrieb? Sie sind für die Bühne verloren, kein Machtspruch wird sie wieder ins Leben rufen. — Hasse von Italien einst vergöttert, verehrt in allen Landen, Schöpfer von 45 ernsten und einigen heitern Opern, sieht Er jetzt schon keine von allen mehr auf irgend einer Bühne. Sein „Don Tabrano" und „Pyramus und Thisbe" dürften vielleicht mit einiger Bearbeitung dem königstädtschen Theater willkommne Früchte bringen. An dem unvergänglichen Schöpfer so vieles Schönen, dem herrlichen J. Haydn, hat sich die Zeit der Novitäten wahrlich fast frevelhaft versündigt. Keine Einzige seiner komischen Opern lebt mehr auf irgend einer Bühne; keine einzige Musikhandlung hat es noch der Mühe werth gefunden, die Sammlung seiner Werke mit tüchtigen Klavierauszügen derselben zu bereichern, oder nur derselben (Ouvertüren) Symphonien zu ediren; man brüstet sich dagegen oft mit dem Vorwand: nicht zu wissen, wo die Partituren hingekommen! Ich bekenne selbst, nur die Partituren von la vera costanza (davon besitze ich Haydns eigne Handschrift) „l'isola disabitata und la fedelta" premiata gelesen zu haben.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, unter den Linden No. 34. erscheint binnen Kurzem mit alleinigem Eigenthumsrecht:

Quatuor brillant de L. Spohr pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 83.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 28. August — № 35. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang,

von

J. G. Kaestner.

(Fortsetzung.)

Unsre Sprache bildet jeden Gegenstand zu einem einsylbigen Stammworte, welches höchstens durch eine sanft abfallende Sylbe mit dem tonlosen E gemildert wird. Sie hat dadurch allerdings den Nachtheil einer gewissen Einförmigkeit, aber auch den weit bedeutendern Vortheil, dass der Eindruck eines jeden Gegenstandes in Eins gefasst wird, und sich als Ganzes dem Gemüthe darstellt, während andere Sprachen ihn zerstückeln und unter mehrere Sylben vertheilen, die keinen Einigungspunkt haben. Zwar sind die griechischen und lateinischen Stammwörter auch grösstentheils einsylbig, aber die Endungen haben, wie oben bemerkt, ein eben so grosses und oft noch grösseres Gewicht als die Stammsylbe, und dienen so dazu, den Grundeindruck zu verdunkeln. Die hebräische Sprache hingegen hat die Zweisylbigkeit zu ihrem Prinzip gemacht, und einsylbige Wörter, wie אוֹר Or, das Licht, וְאִישׁ Isch, der Mann, אֵל Gott, sind nur Ausnahmen.

Die Konsonanten sind dabei die festern, gleichsam knochigen Theile der Sprache. Sie gehen zwar leicht in einen nahe verwandten über, je nachdem eine Provinz oder ein Volk sich mehr zu den härtern oder zu den sanftern und weichern Tönen neigt; aber die Hauptkonsonanten stehen ziemlich fest gegen einander. Dagegen bilden die Vokale das leichtre und flüssigere Element, wie es die Empfindung der Seele selbst ist, und gehen daher oft in einander über, doch ist dies am häufigsten bei den einander näher stehenden E und I, O und U, seltner bei den von einander entfernten.

Wichtig für den Karakter der Sprache ist es, zu beobachten, welche Vokale in einer jeden den Vorrang erhalten. Im Deutschen herrscht am meisten das E, schon durch die tonlosen Endsylben, die es immer enthalten; aber auch in den Stammsylben kommt es wohl am häufigsten vor. Es bezeichnet eine gewisse Wahrheit der Empfindung, die zwischen dem Sinnlichen und Geistigen schwebt, aber auch freilich etwas Unbestimmtes enthält. Das A ist als das Gleichgewicht der Laute jeder Empfindung am fremdesten, daher herrscht es bei dem Volke, wo Gemüth am wenigsten vorwalte, bei den Römern. Aber hier ist es mit festen und kräftigen Konsonanten verbunden und mit andern vollen Vokalen vermischt, und erhält daher den Karakter der Kraft und des Verstandes. Noch viel häufiger, meist gedehnt, mit wenigen und weichen Konsonanten verbunden, erscheint es bei den Indiern, und giebt dadurch der Sprache den Karakter des Breiten und der bequemen Indolenz, wie es der des indischen Volkes selbst ist. Im Griechischen ist dagegen die grösste Mannigfaltigkeit der Vokale. Das tiefe O, ein Zeichen der sinnlicher Fülle und Kraft, und das Geistige und klare I kommen sehr häufig vor, besonders verbunden mit dem schönen Diphtong oi. Aber grade dieser Diphtong findet sich am meisten in den Endungen, wo er seine Bedeutung verliert und nur zum äussern Wohlklang der Sprache beiträgt. Die hebräische Sprache hat sonderbarer Weise den Vokalen den niedrigsten Platz angewiesen; nur die Konsonanten stehen ganz

fest, die Vokale wechseln durchaus, vom höchsten bis zum tiefsten und dienen nur dazu, die abstrakten Beziehungen der Wörter zu bezeichnen, die wir in andern Sprachen durch die Flexion der Endungen andeuten. Sie haben dadurch eigentlich ihre Natur verloren, und sind nicht mehr der nächste und unmittelbare Ausdruck der Seelenstimmung, wie sie es sein sollen. Aber wie bei diesem Volke überhaupt die Empfindung nicht frei wurde, sondern sich beugte unter der Idee des strengen Gehorsams, so konnte sie auch in ihren Lauten nicht frei werden, und die Vokale dienten nur den starren Konsonanten. Davon abgesehen herrschen aber in dieser Sprache die vollen Vokale A und O vor, welche ihrem Ausdrucke etwas Kräftiges und Erhabnes verleihen.

Wir wenden uns jetzt noch zu einigen Beispielen aus den bekanntesten und bedeutungsvollsten Wörtern der Sprache.

Merkwürdig ist in den verschiednen Sprachen die mannigfache Bezeichnung des Begriffes Gott. Während wir im Deutschen dazu das O anwenden, bedienen sich die lateinische und griechische des schwachen und wenig bestimmten E, verbunden mit einem weichen Konsonanten in Deus, Θεος, oder auch des geistigeren I in dem alten Worte Δις. Voller und kräftiger tönt der oberste der Götter Zeus. Die Hebräer haben zur einfachsten Bezeichnung allerdings auch das lange E, verbunden mit dem sanften Laut der gebrochnen Bewegung L, אֵל El; aber in den vollern Bezeichnungen אֱלוֹהַּ Eloah und יְהוָה Jehovah wählen sie die vollern Vokale, ja das letztere enthält eine Vereinigung der ganzen Vokalreihe, wenn wir die Konsonanten I und V als zunächst verwandt dem tiefsten und höchsten Vokale J und U betrachten.

Wir haben oben das Wort Mann als besonders bezeichnend für seinen Begriff angeführt, als darstellend ruhige Kraft. Das griechische Wort ανηρ hat die ersten und Hauptbuchstaben mit dem deutschen gemein, aber es zerstückelt den Eindruck wie so oft durch Anfügung der zweiten Sylbe. Die lateinische Sprache scheint in dem Worte vir mehr das heftige Streben nach Einem Punkte hin auszudrücken, die hebräische ist noch ungestümer in dem Worte אִישׁ Isch. Gleichmässiger sind die Sprachen in Bezeichnung des Begriffes Weib. Sie bedienen sich überall dazu der weichsten Vokale und Konsonanten. So die Griechen im trefflichen Worte γυνη, die Lateiner femina; nur die Hebräer leiten es schlecht weg von Mann ab אִשָּׁה Ischa, etwa wie wir Männin von Mann bilden.

Bekannt ist die Uebereinstimmung fast aller Sprachen in dem Begriffe Vater; ein Lippenbuchstab, gleichsam wie das Kind die Lippe zuerst öffnet, mit dem einfachsten Vokale A verbunden bezeichnen ihn überall. Am bezeichnendsten ist das Wort Papa. Nur die Hebräer kehren es um, und setzen den Lippenbuchstaben nach dem A Af אַף.

Auch der Begriff der Mutter wird in allen diesen Sprachen mit dem noch weichern Lippenbuchstaben M und meist einem weichen Vokale bezeichnet. Die Lateiner allein brauchen den härtern Vokal a, mater. Am passendsten bezeichnen wohl die Deutschen das tiefe und innige Muttergefühl durch das U in Mutter. Die Hebräer setzen auch hier wieder den Vokal E vor den Lippenbuchstaben, אֵם Em.

Der Begriff der Kraft wird in andern Sprachen theils ähnlich, theils abweichend bezeichnet. Das griechische Wort κρατος entspricht ganz dem unsern und ist nur weniger gedrungen, desto mehr weicht βια davon ab, und scheint dem Begriffe der Gewalt, den es ausdrückt nicht sehr angemessen; ισχυς bezeichnet mehr die heftige Anstrengung nach Einem Punkte hin, und ebenso vielleicht das lateinische vires, was mit vir zusammenhängt. Das weiche δυναμις scheint mehr das Vermögen oder die Fähigkeit auszudrücken von δυναμαι ich vermag, ich kann.

Für einen andern Begriff haben wir im Deutschen Liebe und Minne, beide aus den geistigsten Vokalen und weichen Konsonanten zusammengesetzt. Die Seele erhebt sich, sanft in dem L, geht in dem gedehnten I zur zarten geistigen Empfindung über, und erhält eine sanfte Befriedigung in dem B, was sich durch E herabsenkt. Noch inniger ist das Wort Minne durch den kurzen Vokal I, und das nach Innen zurück-

gehende doppelte N. Beide Wörter bezeichnen also nichts von Leidenschaftlichem und Sinnlichem, und es ist wohl merkwürdig, dass wir für diese Art des Begriffs keinen Ausdruck haben. Aehnlich dem erstern aber mit umgekehrten Buchstaben ist φιλέω, nur dass leider hier der Accent des ε und die Länge des ω alles Gewicht auf die Endung legen. Auch dieses hat nichts sinnliches, daher bedeutet es in den damit verwandten Wörtern φίλος und φίλη nur Freund und Freundschaft. Dagegen haben die Griechen ein recht sinnliches Wort in ἵμερος. Das heftige R, verbunden mit dem langen und vollen O sind recht für leidenschaftliches Streben geeignet.

Für den Begriff der Freude haben wir noch die sinnverwandten Wörter, Vergnügen, Lust, Wonne, Entzücken und Jauchzen. Das Fr bezeichnet immer eine rasch aufspringende doch leichte Bewegung, wie in froh, frisch. Dieses geht in dem vollen Doppellaut eu über, welcher die Höhe mit der Tiefe, das Geistige mit dem Sinnlichen, verknüpft. Das d mit herabsinkendem e giebt der Seele wieder Beruhigung, wie es allen Irdischen nothwendig ist. Das W (in Wonne) bezeichnet überall eine sanft anschwellende Bewegung des Hauches, es geht hier in die volle Empfindung des o über, die sich wieder in dem doppelten n verinnerlicht und dann sacht herabsenkt; es ist daher die volle freudige Empfindung, die aber mehr im Innern eingeschlossen bleibt, weil sie zu tief ist, um einen Ausbruch finden zu können. Das Entzücken dagegen ist seiner selbst nicht mächtig, und strömt daher ungemessen und ungeregelt hinaus, im ent spinnt sich die Rede, um dann im scharfen z und dem kurzen ü stark und heftig hervorzubrechen; aber nur einen Moment dauert dieser Ausbruch, und er wird, wie alles Uebermässige, durch das doppelte k bald wieder zurückgedrängt, und endet sich in der Abspannung des en. Jauchzen dagegen ist der unmittelbare Ausdruck des heftigen freudigen Gefühls, die Empfindung dringt in J glühend hervor, darauf bricht die wallerregte Seele in au aus, bis zum heftigen ch, und senkt sich dann durch die sinnliche Erschütterung in z wieder zum en herab. Das Wort Vergnügen ist nur abgeleitet von genügen, das, womit man sich genügen lässt, wobei man sich wohl befindet, aber es zeigt in seiner Ableitung wie in seinem Tone etwas sanft Angenehmes, daher die Worte rauschende Vergnügungen eine eigentlich unpassende Zusammensetzung bilden. Lust zeigt in seinem kurzen u und dem heftigen st am Schlusse eine kurze aber tief sinnliche Empfindung.

Die Lateiner haben dafür die Wörter gaudium, laetitia, von laetus und voluptas. Gaudium ist die volle und gleichsam jauchzende Empfindung, stärker als unser Freude. Voluptas ist auch sinnlich, doch minder heftig als unser Lust, laetus scheint mir nicht sehr bezeichnend. Die griechischen Wörter dafür sind ἥδομαι und χαίρω von χαίνω. Das letztre ist der stärkere Ausdruck mit seinem sollen und hellen Vokale ai und seinen erregten Konsonanten. Ein sanftes angenehmes Gefühl bezeichnet das andre Wort ἥδομαι.

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

La ronde du Sabbat, ballade mise en musique par L. Niedermayer et dediée à Monsieur Victor Hugo, auteur des paroles. Paris bei Aulagnier und Meissonnier.

„Il y a de la diablerie en tout cela!" seufzte eine pariser Dame, die der gute Ton (es gehört jetzt zum guten Ton der Pariser, die Deutschen zu gouitiren) verdammte, nach dem Freischützen auch noch Spohrs Faust einzunehmen. Es wäre wohl, meinte sie, keine deutsche Oper denkbar, ohne den Teufel und seine Kompagnie.

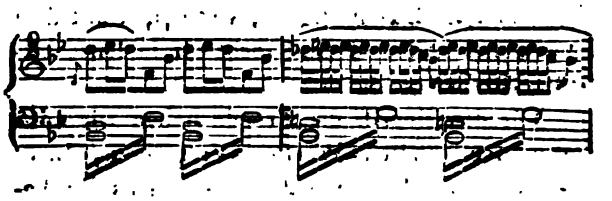
Es ist wahr, die deutsche ist rein genug und stark geblieben, dass er überall, sogar in der Musik, das Wesen, den Geist verlangt; und wenn es kein Sohn des Lichts wäre, sollten doch die Schatten der ewigen Nacht, ja der Schooss der Hölle sich eher öffnen, um die Gedanken ewigen Rechts und ewiger Liebe wenigstens in ihren Eigenheiten auszusprechen. Es ist ihm auch der längst abgegebene Glaube früher Zeiten nur eine Umhüllung des ewig Wahren, dessen Gegenwart er hinter allen Schleiern und Irrlichtern scheinen ahnet, und im Schauer der Ahnung freudig, beseligt empfindet.

Das begreift sich leicht. Nun seht aber die klugen aufgeklärten Franzosen, die so lange sich das Leben aufgeklärt haben, bis nichts als klares Wasser — und heisse Schlacke übrig geblieben ist, die lieber den Glauben mit aufgegeben haben, um nur dem Aberglauben zu entgehen, die durch Senatskonsulte Gott abgesetzt und wieder eingesetzt haben: die merken bei der Leere ihrer eignen Poesie, dass sogar in der — „diablerie allemande de la poesie" stecke. Flugs — machen sie sich einen Glauben und einen Aberglauben und eine Poesie. Kein Mensch glaubt daran, aber es ist „quelque chose d'etonnant" dabei, es ist fremd, frappant, „extraordinair" — es könnt' Einem brühsiedendheiss dabei werden, wär' es nur nicht so verdammt kalt! — Aber was die Franzosen machen: Geschick, Eleganz, Pracht, wird man nie vermissen.

Und das ist es, was mir armen deutschem Musiker die lange Einleitung abgelockt hat. So wie die Ballade des Herrn Niedermayer, wird kein Deutscher seine Werke gedruckt sehen, und wär' er zehn Beethoven auf einmal. — Ein grosser blassrother Bogen breitet sich vor dir auf, lieber Käufer; der Titel, la ronde du Sabbat, schwimmt mit grossen gothischen Buchstaben in pechschwarzen Wolken, die Blitze durchzucken und erleuchten; Larven und Teufel in hundert Windungen durchfahren. — „Ballade!" was hätte ein Deutscher damit anfangen können? höchstens komponiren! Hier nahmen die ungleichen, vom Zahn der Zeit wie angenagten Lettern an halbversunkne Grabsteine, an ägyptische Pyramiden — was weiss ich, an was! Zwischen Komponisten und Dichter krochen zwei Basilisken mit giftgeschwollnen Bäuchen. Sie sehen aus, als wenn sie sich gegenseitig grauten.

Aber das ist nur der Umschlag. Den Titel muss man sehen! Ein grosses Bild von Boulanger: der Hexensabbath. In einer hochgewölbten gothischen Kirche steht, in vollem erzbischöflichem Schmucke — nur dass sich unter die Mütze Widderhörner vordrängen — Luzifer; und um ihn saust die Runde der Sünder, der Gequälten und Teufel, und von oben hernieder ergiesst sich ihr ewig erneuter Strom — etwa in der Anordnung der jüngsten „Gerichts-Bilder." Seitwärts auf heimlich glühenden Stühlen, die Fackel der Erkenntniss haltend, die sie selbst verzehrt, in stiller Qual in sich versunken sitzen die falschen Kirchenväter; man könnte ein Berliner Kunstblatt voll von diesem Höllenbrunzel II. schreiben.

Nun, dann kommt das Gedicht von Hugo, nämlich ein Inventarium aller Moventien und Mobilien des Hexensabbats und der Teufelei. Und komponirt ist es mit allen schicklichen Manieren, die sich um Einen lebendigen Punkt



reihen, in dem sich ein Streiflicht der Schmerzenslust Feuer zu malen scheint. Was Talent und Effektkunde an dem Gedicht hat thun können, ist von Herrn Niedermayer geschehen. Die düstre Instrumental-Einleitung, der lugubre an tragisches Pathos streifende Gesang des Solo-Basses, der uns die Scene schildert, der frechbarocke Teufelsreigen (in dem selbst die französisch-nationale Accentlosigkeit und Accentverkehrung, und die Monotonie der Singstimmen neben der Orchestermelodie zum Effekt werden), denn der stillre Bass-Schluss, der die Scene schliesst, bis auch das Orchester erlischt — all das muss eine bedeutende äusserliche Wirkung hervorbringen, besonders französischen — oder deutschen Parisern gegenüber, die den Ernst der Sache, die Beethoven, Reichard und Löwe nicht kennen. Auch das noch ist merkenswerth, dass es die zweite in Paris erscheinende Komposition ist (Berlioz Faust war die erste), die sich von der konventionellen Richtung der französischen Musik loszureissen strebt, um sich dem Hyperromantismus in die Arme zu stürzen.

Der Komponist scheint uns übrigens ein Deutscher nicht bloss dem Namen zufolge. Unverkennbares Talent, Kunstbildung und Kunstübung, namentlich eine tüchtige Harmonik stellen ihn auf die Seite der deutschen Schule, die der Franzos nicht erträgt. Möge er sich bald durch Werke bekannt machen, die in ihm lebendig

werden, und zu denen er nicht nöthig hat, den Effekt von Aussen heranzubringen.

Neben der pariser Pracht-Edition darf sich eine berliner sehen lassen, obwohl in anderm Sinne. Es sind:

Drei Geschwindmärsche; der preussischen Armee gewidmet (in Partitur u. Klavierauszug) von Carl Merz. Selbstverlag.

Moderner Umschlag, seidne Fessel, der geschmackvollste und reichste Titel, die brandenburger Siegsgöttin, die preussischen Adler, die Armee (nämlich die Buchstaben der Dedikationsworte) mit Lanzen und Lorbeeren überkleidet, die Geschwindmärsche (nämlich die Worte) zierlichster maurischer Mosaik, Herr Merz selbst in Blumensträussen halb versunken, schöner Druck, schönstes Papier. Die Märsche selbst sind leicht und nicht ohne Frische komponirt, für Militairmusik und vierhändiges Spiel leicht und gut ausführbar.

Dieses Werkchen führt uns zu grösserer Militairmusik:

1. Ouverture pour musique militaire par M. J. Reisinger. Op. 19.
2. Potpourri etc. par des motifs de Rossini (von demselben). Op. 21.
3. Premier Potpourri tiré de l'opera: „le Siege de Corinthe" de Rossini, von demselben. Op. 22.
4. Potpourri tiré de l'opera: „la Dame blanche" de A. Boieldieu, pour musique militaire par C. Fischer. Op. 7. Alles bei N. Simrock in Bonn.

Herr Reisinger ist östreichischer Haubist, Herr Fischer Kapellmeister des 17ten preuss. Linien-Infanterie-Regiments; beide bewähren sich auch hier als technisch geschickte und in den Bedürfnissen und dem Geschmack ihrer Umgebung wohlunterrichtete Männer. Ihre Potpourri's sind aus Modestoffen zusammengesetzt, in denen sich manches lebhafte, interessante Motiv, besonders von Rossini, findet; der — beiläufig gesagt — nebst Spontini besonders zu solcher Unterhaltungsmusik reichhaltige Ausbeute giebt, da die meisten Kompositionen beider Musiker einen marsch- oder tanzmässigen Gang und Rhythmus, dabei eine interessante Lebhaftigkeit und einen Reichthum an frappanten Wendungen und Kontrasten haben. Weniger ergiebig sind schon die französischen Opernkompositionen, deren Wirkung wenigstens zur Hälfte auf einer pikanten, witzigen Deklamation der Worte beruht; noch weniger die edlern deutschen Werke, die zu tief für so äusserlichen Reiz sind. Uebrigens wäre sämmtlichen Potpourri's eine etwas grössere Ausführlichkeit der einzelnen Themata zu wünschen; die musikalische Wirkung würde dadurch an Stetigkeit und Kontinuität gewinnen.

Die Ouvertüre (Einleitung Es-moll, Allegro Es-dur) ist, etwa in der Weise Winter'scher Ouvertüren, recht gut erfunden und für ihre Bestimmung zweckmässig ausgearbeitet. Sie wird Spielende und Hörende angenehm beschäftigen.

Die Ausgaben, sämmtlich in Stimmen, sind so korrekt und wohlanständig, wie man von Simrock gewohnt ist.

Sechs Wanderlieder von A. Brüggemann für 4 Männerstimmen, komponirt von Friedr. Schneider. Opus 82. Halberstadt bei Brüggemann.

Wieder ein neues und zwar recht schönes Werk des fleissigen Komponisten, welches allen Freunden des Männergesanges sehr willkommen sein wird. Die Texte, sehr launigen Inhalts, eignen sich sehr zur Komposition. Am besten hat Ref. No. 5, „Trost im Leiden," gefallen, bei welchem die Frage entsteht, was ist besser gelungen: der Text oder die Komposition? — Sehr zweckmässig ist es, dass der Stimmenausgabe zugleich eine auf zwei Systeme gedrängte Partitur beigefügt ist, indem diese sowohl zum Verständniss der Komposition als auch zum Einstudiren von sehr grossem Nutzen ist. Stich und Papier sind sehr geschmackvoll. C. G.

Messe für vier Singstimmen, begleitet von Orgel oder Pianoforte, in Musik gesetzt von C. H. Zöllner. Op. 23. Bonn bei N. Simrock.

Herr Zöllner, ein ausgezeichneter Schüler des am 9. Mai 1827 zu Breslau verstorbenen

berühmten Organisten Berner, und ebenfalls ein sehr wackerer Orgelspieler, lebt in den Rheinprovinzen, woselbst er als Musiker sehr geachtet wird. Ref. lernt ihn jetzt aus diesem Werke als Komponist kennen und kann sich der Bekanntschaft nur freuen, denn diese Messe so wie die für 4 Männerstimmen, welche ebenfalls bei Simrock erschienen ist und das 25ste Werk des Herrn Zöllner ist, gehören mit zu den bessern Werken neuerer Zeit. Beide Messen, im Choralstyl geschrieben, sind nicht schwer auszuführen, weshalb sie Singvereinen und Gymnasien sehr zu empfehlen sind. Die erste Messe hat ein würdiger Geistlicher, der Herr Kaplan Bierbaum mit deutschem Text versehen, der sehr sangbar ist und auch in poetischer Hinsicht Lob verdient; durch diese deutsche freie Uebertragung des lateinischen Textes wird dies Werk den Singvereinen, an welchem Damen Theil nehmen noch willkommner sein, weil diese, da sie den lateinischen Text nicht verstehen, ihn höchst ungern singen. Die Ausstattung beider Werke ist sehr lobenswerth. C. G.

Hundert zweistimmige Lieder als der erste harmonische Elementargesang für die Schule, von H. G. Nägeli. Neue, vermehrte und stufenweise geordnete Ausgabe der zweistimmigen Lieder in 6 Heften. Zürich bei H. G. Nägeli.

Herr Nägeli hat ein bewunderungswürdiges Talent zur pädagogischen Komposition; so viele andern liefern Kompositionen zu pädagogischen Zwecken, doch haben diese meistens keinen grossen musikalischen Werth. Herrn Nägeli's Kompositionen können in dieser Hinsicht als Muster aufgestellt werden. Den Beweis liefert die ausserordentliche Verbreitung derselben. Die vorliegende Sammlung erlebt z. B. schon die zweite Auflage. Ref. kann diese Lieder allen Gesanglehrern für Volksschulen empfehlen, eben so die Kirchengesänge zum Diöcesen-Gesangbuche des Bisthums Constanz, von H. G. Nägeli, wenn auch das Gesangbuch nicht an andern Orten eingeführt ist. Die letztern Gesänge sind mit willkührlicher Orgel- oder Pianofortebegleitung, weshalb sie manchem Gesanglehrer noch angenehmer und zweckmässiger sein werden.

C. G.

Berichte.

Aus Kassel, vom 3. August 1830.

(Fortsetzung.)

Lopez und die Zigeuner nahen singend den Ruinen bei Vasquez Wohnung und wollen sich zur Nachtruh lagern. Da tritt — im folgenden Dialog — Ramiro unter sie, befriedigt ihre Habsucht, erzählt, dass dieses anscheinend öde Gebäude von Vasquez und seiner Tochter bewohnt sei, dingt sie, letzterer in der Nacht ein Ständchen zu bringen, und entfernt sich dann mit ihnen. Hier fällt ein treffliches Musikstück ein. Paola ist den Schritten Ramiro's gefolgt, hat die Unterredung — hinter Trümmern verborgen — mit angehört, stürzt — überzeugt von der Untreue ihres Geliebten — nun wehklagend hervor und singt in einem äusserst leidenschaftlichen Allegro (No. 2) den Schmerz betrogner Liebe, Eifersucht und Rachegefühl. Die Klänge einer Laute unterbrechen ihre Klagen. Inez erscheint singend und spielend am offnen Fenster und schildert in einem reizenden und schwärmerischen Liede (No. 3) die bedrängenden und unbestimmten Empfindungen und Gefühle eines liebesehnsüchtigen Mädchens. Unmittelbar darauf folgt (No. 4) ein Melodram, in welchem der heimkehrende Vasquez seine Hoffnung ausspricht, in dieser Nacht das „Räthsel der Natur" zu enthüllen, der ihm heimlich folgende Alonzo aber seine Freude bezeigt, endlich Inez Aufenthalt entdeckt zu haben und — als Inez ihrem Vater die Thür öffnet, sein Entzücken ausspricht, sie zum Erstenmal entschleiert zu sehen. Die sich anschliessende grosse Arie Alonzo's (No. 5) ist ein lebendiges Gemälde seiner innigen Liebe. Im folgenden Auftritt — ganz Dialog — entdeckt Paola dem Alonzo, dass Inez den Nachstellungen Ramiro's (den sie jedoch nicht nennt) ausgesetzt sei, räth ihm, mit Inez in seine Heimath zu entfliehen, und verspricht ihren Beistand. Da nahet Ramiro mit den Zigeunern zu dem verabredeten Ständchen und singt unter Inez Fenster ein originelles Lied

mit Chor (No. 6), welches durch die liebliche und ungewöhnliche Begleitung der Instrumente einen ganz eignen Reiz erhält. Plötzlich wird Inez Fenster verhüllt. Ramiro bricht zornig ab und sinnt nach, wie er gewaltsam zum Ziel gelangen könne. Er beschliesst, Vasques beim heiligen Gericht als Zaubrer anzuklagen und entfernt sich dann mit den Zigeunern. Alonzo, der, seitwärts verborgen, alles mit anhörte, tritt nun hervor (Finale No. 7), dankt dem Himmel, der ihn den Frevel entdecken liess und es ihm möglich macht, die Gefahr von Inez abzuwenden. In diesem Augenblick geschieht eine Explosion im Thurm neben Vasquez Wohnung, dem Laboratorio desselben, helle Flammen erleuchten ihn und ein schwaches Wehgeschrei dringt daraus hervor. Inez erscheint jammernd auf der Gallerie zum Thurm und sucht vergebens die Thür desselben zu öffnen. Alonzo eilt durchs Haus ihr zu Hülfe, sprengt die Thür des Thurms und trägt den betäubten Vasquez hinunter ins Freie. Er erholt sich langsam, redet irre, entdeckt endlich, was geschah, und beklagt laut, den Lohn seiner Arbeiten, das Ziel seines ganzen Lebens verloren zu haben. Alonzo sucht ihn zu beruhigen und wagt, durch Inez Dankbarkeit ermuthigt, ihr heimlich seine Neigung zu verrathen. Ein künstlich gearbeitetes — jedoch nicht langes Terzett beschliesst diese wahrhaft grosse Finale, dessen eigenthümliche Schönheiten sich freilich nicht in Worten wiedergeben lassen. Ref. muss sich auf die — seiner Ueberzeugung entnommenen — Versicherung beschränken, dass die schwierige Aufgabe, diesen schnellen Wechsel der Begebenheiten und diese Menge der mannigfaltigsten Gefühle in Tönen anzumalen und auszudrücken, wohl nicht besser gelöst werden konnte, als der Komponist es hier gethan hat.

Ein noch grösserer Reichthum musikalischer Schönheiten als im ersten Akt ist — nach des Ref. Ansicht — im 2ten Akt enthalten. Ramiro, welcher Lopez zur Ausführung seiner Pläne abgesandt hatte und in seinem Pallaste ungeduldig dessen Rückkehr entgegen sieht — beginnt ihn mit einem grossen Recitativ (No. 8). Da nahen Tritte, doch nicht Lopez, sondern Paola tritt herein. Sie will noch einen letzten Versuch machen, Ramiro's Liebe und Treue wieder zu gewinnen, und dieser glückliche Gedanke des Dichters (nicht aus der Novelle entnommen) hat zu einem herrlichen Musikstück, einem grossen Duett mit vorausgehendem höchst ausdrucksvollem Recitativ Veranlassung gegeben. Es ist zu bewundern, wie trefflich und wahr der Komponist so widerstreitende Empfindungen — auf einer Seite Ueberdruss, Ungeduld und endlich Zorn, auf der andern nagender Schmerz verschmähter Liebe, bitterer Reue, Eifersucht und Rachgefühl — in einem Duett (gewöhnlich nur ein Erguss übereinstimmender Gefühle) geschildert hat. — In der folgenden Unterredung zwischen Lopez und Ramiro berichtet ersterer, dass Vasquez mit Inez und Alonzo zuweilen Abends in den Gärten eines verfallenen Schlosses lustwandle und dass er Vasquez als Zauberer angeklagt habe; letzterer aber erzählt, er habe Alonzo's — ihm verwandten Vater berichtet, sein Sohn hege ein unwürdiges Liebesbündniss und es seien darauf vom stolzen Vater vertraute Diener abgesandt worden, den Sohn gewaltsam fortzuführen. Der Plan zu Inez Entführung wird dann verabredet und beide gehn, ihn zu vollführen. Paola war verborgne Zeugin der Unterredung und beschliesst in einer grossen leidenschaftlichen Arie (No. 9) während Liebe und Hass in ihrem Herzen kämpfen, jenen Plan zu vereiteln. Rührend, zum Herzen dringend ist besonders der Abschnitt dieser Arie, wo Paola in süsser Schwärmerei der Seligkeit vergangner glücklicher Tage gedenkt.

(Fortsetzung folgt.)

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

In keiner glaube ich — die Menge der Arien abgerechnet — alles und abschreckend Steifes an sich gefunden zu haben; sie leben und bewegen sich in der ganzen Fülle geistiger Gesundheit ihres Erzeugers, blühen in dem schönsten Wechsel reizender Melodien, erfrischen durch den magischen Zauber natürlicher und doch so kunstvoller Harmonie, unterhalten durch Wahrheit und Karakter ihrer trefflichen musikalischen

Beredsamkeit; freilich — wer von der Musik nur berauscht sein will, der wird unbefriedigt diese Partituren durchsehen und durchhören. Die Bücher? Freilich Modewaare jener Zeit — indessen vollkommen geeignet, von Dichterhand brauchbar bearbeitet zu werden. Die „Fedeltà premiata" mit ihrem modernen Hanswurst mitten unter Priestern, Göttern und Göttinnen der griechischen Mythologie würde vielleicht sogar zu einer trefflichen humoristischen Posse gedeihen können. Noch einmal wende ich mich an das königstädtische Theater mit der Frage: warum auch, bei seiner unverkennbaren Armuth an Opern, mit des unsterblichen Haydn's Werken noch kein Versuch gemacht worden? Welches grosse Wagniss ist dabei? Weder an Geld noch an Zeit kann damit Bedeutendes verloren gehen, und Berlin wird jedenfalls den Aufwand an beiden belohnen und ein ehrenvolles Streben zu ehren wissen. Berlin zählt Schriftsteller genug der tüchtigen Musiker, welche mit Liebe, Sachkenntniss und Ehrfurcht vor dem Schöpfer die Bearbeitungen besorgen können, und die trefflichen Sänger jener Bühne werden froh sein, dem ewigen Einerlei sich entheben zu sehen und auf andern Gefilden würdige Kränze sammeln zu können! Haibel, Hiller, Himmel leben noch fort in ihren „der Tyroler Wastel," „die Jagd," „Fanchon," alle übrigen Werke von ihnen sind verklungen. E. T. A. Hofmanns Name wäre wohl nie ein berühmter geworden, wenn er nur Opern komponirt hätte; Hummel, der Name europäischen Ruhms, hat für die Oper bisher nur wenig Geschick und kalte Lust beurkundet, und Darmbleibendes keineswegs geliefert. Alle übrigen in H und J — wo sind sie?

Kaffka, Kalkbrenner (schrieb für die pariser Bühne), Kanne, Kauer, Kehl, Kellner, Kerer, Kayser, Kienlen, Klaing, Kleinheinz, Kobelius, 2 Koch, König Knecht, Kohaut, Kospoth, Krause, Krehbe, Kreuser, C. Kreuzer, 2 Kozeluch, Kügler, Kühne, Kuhlau, Kunzen, Lachner, Baron v. Lanney, 2 Lampe, Lindpaintner, Löhlein. — Der einst so hochgepriesene Orpheus des geist- und gemüthvollen F. A. Kanne ist gänzlich verschollen, seine Kompositionen einiger Melodramen und wiener Lokalpossen sind ausgezeichnete Produktionen, allein das eigentliche Opernrepertoir vermehren sie nicht. Kauer hat neben vielem schalen und ephemeren mit seinem „Donauweibchen" ohne Zweifel gewissermassen Epoche gemacht und etwas Dauerndes geliefert, wie sehr auch viele Gelehrte dagegen eifern mögen. Kuhlau's „Räuberburg" verdient von Zeit zu Zeit auf den Repertoiren zu erscheinen. Kunzens einst so beliebtes, jetzt nur höchst selten erscheinendes „Fest der Winzer" kann wohl ohne Schaden mit seinen übrigen Arbeiten unter die verlornen Güter gerechnet werden. C. Kreuzer, dessen Frühlings- und Wanderlieder wohl schwerlich jemals ganz vergessen werden, hat in „Libussa," „der Taucher," „Cordelia," „die lustige Werbung" u. s. w. Kompositionen geliefert, welche, ohne die Tiefe und elektrische Wirksamkeit eines Genies zu beurkunden, so viel Studium, Fleiss und freundliches Talent entfalten, dass sie gut dargestellt überall gefallen müssen. Des jungen Lachner Kompositionen eines Melodrams und einer Oper konnten bis jetzt eben so wenig deutsches Gemeingut werden, wie des Baron Lanney sehr schätzbare Arbeiten in derselben Gattung. Lindpaintners Zauberoper „Sulmona" verbirgt sich mit Unrecht in den Staub der Theaterbibliotheken, sein „Vampyr" scheint allgemeine Anerkennung nicht finden zu können. Von des einst vielberühmten Hamburger Keyser 116 zum Theil Epoche machenden Opern lebt nicht Eine mehr auf irgend einem Repertoir; Kleinheinz scheint die Grenzen der österreichischen Monarchie nicht überschreiten zu wollen, obschon er wohl Beachtenswerthes geliefert hat; die Namen all der übrigen sind rein von den Bühnen verschollen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage des Schleinger'schen Buch- und Musikhandlung.

So eben sind beim Verleger dieser Zeitung erschienen:
„Die dreifarbige Fahne," „Le Drapeau tricolore," Paroles de Mr. Moreau, avec Acc. de Pianoforte par Mr. Haberneck. 5 Sgr. — „Volksgesang der Franzosen" vom Jahre 1830: „La Parisienne," Paroles de Casimir Delavigne, avec Acc. de Pfte. 7½ Sgr. — „Die Marseiller Hymne," Fantasie für Pfte., von A. Adam. 10 Sgr. — „La Victoire est à nous!" Fantaisie Parisienne pour le Pfte. par A. Adam. 15. Sgr.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 4. September — № 36. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die Bedeutsamkeit der Sprache für den Gesang,

von

J. G. Kaestner.

(Schluss.)

Sehr reich ist unsre Sprache an Ausdrücken für die verschiednen Arten des Schmerzes: Leid, Wehe, Kummer, Jammer, Gram, Harm, Schmerz. Die ersten beiden Wörter bezeichnen nur das unangenehme Gefühl der Seele, die sich, in ihren äussern Organen oder Verhältnissen verletzt, auf sich selbst zurückzieht. Sie sind mehr weicher und sanfter Natur, und wählen die höhern Vokale. In dem L hebt sich die Seele zu einer sanften, etwas gehemmten Bewegung, geht dann im ei zu einer weichen Empfindung über, die sich in d gelind abschliesst. Aehnlich ist Weh, nur schärfer. Die Seele scheint in den blossen Hauchlauten gleichsam dem Körper zu entfliehen, um sich so von dem, was sie bedrängt, loszumachen. Umgekehrt geht der Kummer ins Innerste hinein; die heftige Anstrengung welche das K bezeichnet, geht im u in die Tiefe der Seele und wird dort festgehalten in dem hemmenden doppelten m, von wo die Empfindung nur gebrochen in dem dumpfen r wieder hervordringt. Jammer ist der Ausbruch der heftig bewegten, schmerzhaften Empfindung, sie gleitet im J hervor, bricht aus im kurzen a, wird aber durch den Schmerz gleich wieder gehemmt im doppelten m, worauf sie sich zur gebrochnen Bewegung des r umgestaltet. Der Gram bleibt in der Seele; die nicht heftige aber quälende Empfindung kündet sich in dem weichen G in dem zerreissenden r an, sie senkt sich in dem gedehnten a zum m herab, und verstummt hier in sich selbst; sie bleibt und nagt in der Seele. Desselben Stammes, nur mit versetzten und etwas veränderten Buchstaben ist Harm; nur zeigt der heftige Hauchlaut das kurze a und das zum m sich senkende r eine mehr bittere und zerreissende Empfindung an. Das heftigste Wort von eigentlich körperlichen Leiden ist Schmerz; die Empfindung verlischt fast ganz in dem dumpfen e vor den sie umgebenden, zerreissenden Hemmungen. Der Zischlaut sch zeigt die starke, sinnliche Erregung an, er senkt sich zum hemmenden m, hebt sich aber wieder durch das zerreissende r zum schmerzlich zischenden z. Noch haben wir die Interjektion ach, welche durch das kurze, herausströmende a und den scharfen Hauchlaut das plötzlich hervorbrechende Gefühl bezeichnet, und daher sowohl als Ausruf des Schmerzes, als der Verwunderung gebraucht wird. So hat unsre Sprache alle Grade des Leidens, vom sanften zum heftigsten, sowohl das psychische als körperliche bezeichnet; keine andre möchte sich ihr darin vergleichen. Die Lateiner haben dafür vier bezeichnende Wörter: dolor, moeror, tristitia (von tristis) und luctus. Die beiden o des ersten, verbunden mit den weichen Lauten d und l zeigen eine volle, dumpfe, doch weniger heftige Empfindung, die erst im r sich bis zur Bitterkeit steigert. Schärfer ist moeror; die gehemmte Bewegung des m beginnt es und geht zwar über zum weichern oe, aber die beiden r der folgenden Sylbe mit dem von ihnen umgebenen o drücken ganz das Herbe und Bittere aus. Tristis bezeichnet durch sein scharfes i die starken Hemmungen auf beiden Seiten, eine heftige, sehr gedrückte Empfindung; in luctus hingegen geht die Seele bei der tiefen Trauer

über Verstorbene in sich selbst hinein, und krümmt sich gleichsam in dem gehemmten k in sich selbst zusammen.

Die Griechen haben nach ihrem feinen Sinn für das Schöne, der jeden heftigen Ausdruck, und so auch den eines heftigen Schmerzes zu vermeiden suchte, fast nur weiche Töne für denselben gewählt. So: ὠδίν und das schärfere ὀδύνη von den heftigsten Geburtsschmerzen; etwas gepresster ist λύπη und mehr körperlicher Natur ἄλγος. Ἄχος entspricht ganz unserm Ach und drückt das heftig hervorbrechende Gefühl der Seele aus.

Zuletzt wollen wir noch die Bezeichnungen unsrer Sprache, für die verschiednen Arten des Schalles und Tones erwähnen, an deren Reichthum sie alle andern bei weitem übertrifft. Die allgemeinsten Wörter dafür sind Hall, Schall, Klang, Ton. Der Hall entsteht durch die Erschütterung der Luft, auch wenn sie nicht zunächst von festen Körpern ausgeht; daher z. B. der Wiederhall. Der Schall geht von festen Körpern aus; aber beide noch ohne Leben und Empfindung. Daher passt am besten das a, der mittelste Vokal, der gegen alle Empfindung im Gleichgewicht steht; bei dem erstern bezeichnet das h die freie ungehemmte Bewegung der Luft, bei dem zweiten das durch Hemmungen sich durchdrängende, sch den Widerstand des festen Körpers; beide endigen sich in den leichten Schwingungen des doppelten l. Ton ist eigentlich ein fremdes Wort; es beginnt durch einen Stoss, geht zum vollen o über, welches schon zur Tiefe und Empfindung gehört, und verliert sich in schwachen Schwingungen des n. Klang bezeichnet am besten die gleichmässigen Schwingungen der Saite. Sie spannt sich im K, geht dann durch die leichten Schwingungen des l zum lauten a und verliert sich wieder in dem schwächer schwingenden n bis zur sanften Spannung des g. Laut bezeichnet den der Artikulation fähigen Schall der menschlichen Stimme. Mit der gelinden Bewegung des L hebt sich die Stimme, das au deutet die volle Brust an, die allein den deutlichen Schall hervorbringt, und t schliesst denselben entschieden ab.

Dies sind die allgemeinen Ausdrücke; aber wie reich ist unsre Sprache an Ausdrücken für die einzelnen Arten des Schalles und Klanges. So haben wir rauschen, brausen, toben, tosen, rieseln, rinnen, fliessen, strömen, sausen, pfeifen, zischen u. a. m. — Wie hier die Sprache in ihren Lauten den natürlichen Ton der Gegenstände nachahmt, fühlt wol jeder heraus, und es möchte zu weitläufig sein, es hier im Einzelnen auszuführen.

Aus diesen einzelnen Beispielen, die nur wenige Bruchstücke eines ungemein reichen Ganzen sind, lässt sich einsehen, dass unsre Sprache nicht nur durch den Reichthum der mannigfachen Bezeichnungen alle andern übertrifft, sondern auch am getreusten und glücklichsten die Natur belauscht und in ihren Lauten nachzubilden strebt. So wie der Reichthum der Natur Eindrücke jeder Art bietet, so wie sie das Scharfe neben das Sanfte, das Heftige neben das Gelinde, das Weiche neben das Harte stellt, so hat die Sprache auch alles dies in sich aufgenommen, und giebt uns eben dadurch ein Bild der unendlich mannigfachen Welt. Es würde ungerecht sein, ihr zuzumuthen, dass sie alle die kräftigen und scharfen Töne ausstossen sollte, um nur den weichen und milden Platz zu machen und einem verwöhnten Ohre angenehm zu schmeicheln. Wir kommen hier auf die beiden Arten des Wohllauts zurück, die wir oben erwähnt haben; den einen, der eben nur in dem sanft einschmeichelnden beruht; den andern, der in der wohlgeordneten Harmonie der verschiedenartigen Eindrücke besteht, und dadurch eben die Natur schildert und nachahmt. Der erste ist allerdings süsser, der letztere aber ist es allein, der Karakter hat und bestimmte Bezeichnung, und dieser ist es, der unsrer Sprache besonders angehört. Sie enthält alle Elemente in der verschiedenartigsten Mischung, und es ist die Pflicht ihres Bildners, diese Elemente passend auszuwählen und zusammenzustellen. Dabei könnte man immer zugeben, dass unsre Sprache einzelne Härten, besonders in Worten von minder Bedeutung, hätte vermeiden können; denn es kommt nur darauf an, dass im Allgemeinen das richtige Verhältniss zwischen

dem bezeichnenden Laut und dem Gegenstande getroffen hat. Es möchte nicht schwer sein, auch aus ihr die weichen Töne zu ganz süss klingendem Ganzen zu vereinigen, wie dies mehrere unsrer Dichter, z. B. Matthisson, gethan haben; aber die grössern derselben, wie Schiller und besonders Göthe, finden eben ihre Stärke in der mannigfachsten Benutzung derselben, und wissen sie in allen Stufen vom Sanften und Fliessenden an bis zum Furchtbaren und Brausenden zu gebrauchen. Daher ist es auch die Pflicht des Komponisten und Sängers, auf den geheimen Gang der Sprache zu lauschen und ihn mit seinen Tönen passend zu begleiten, damit aus der Vereinigung beider, der Sprache und des Gesangs, ein Kunstwerk entstehe, das alle Empfindungen der Seele im Innersten errege.

Beurtheilungen.

Bardale, Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiednen Völker der Erde alter und neuer Zeiten, mit deutschem Texte und Begleitung des Pianoforte und der Guitarre, herausgegeben und dem Herrn Geheimen-Rath Dr. Thibaut gewidmet, von E. Baumstark und W. v. Waldbühl. Braunschweig 1829, bei Busse. Bis jetzt 2 Hefte, jedes 5 Sgr.

Wir unternehmen eine Anzeige vorliegender Sammlung mehr, weil sie eine relative, als weil sie eine absolute Bedeutsamkeit hat. Die erstere wird ihr dadurch verliehen, dass leider noch fast gar nichts in Deutschland für eine umfassendere Sammlung deutscher und ausländischer Volkslieder geschehen ist, und wir jedes Unternehmen dieser Art mit grösster Freude betrachten müssen, insofern es doch dazu beitragen kann, die Lieder für den Volksgesang neu zu beleben. Denn was könnte wohl ein grösserer Wunsch eines mit gesundem Sinne begabten Freundes des Gesanges sein, als dass unsre gewöhnlichen mannherzigen und sentimentalen Singkompositionen durch den kräftigen und überaus frischen, doch dabei oft unendlich zarten Ton achter Volkslieder aus dem grössern Kreise verdrängt, und so dem Verderben heutiger Modemusik einigermaassen von dieser Seite gesteuert werde. Dass aber wahre Volkslieder diese Kraft haben würden, braucht hier nicht erst bewiesen zu werden, da in unsrer Zeit nach Herders Anregung, von Reichardt (im musikalischen Kunstmagazin und seiner musikal. Zeitung von 1806 und 1807), von den Herausgebern des „Wunderhorns" und von Göthe (Recension des „Wunderhorns" in der Jenaer Literatur-Zeitung 1806) so viel treffliches über diesen Gegenstand im Allgemeinen gesagt ist. Freilich bezieht sich dies meist nur auf die Texte: allein was von diesen gilt, gilt auch meist von den Weisen, und über letztre hat Niemand treffender gesprochen, als Thibaut in dem unvergleichlichen Buche: „über Reinheit der Tonkunst (2te Aufl., pag. 74 seq.)," welches auch von den Herausgebern in der Vorrede angezogen wird.

Diese Vorrede nun verbreitet sich über die Herrlichkeit des Volksliedes im Allgemeinen, und wir müssten der Begeisterung der Herausgeber ganz beistimmen, wenn sie sich bloss gegen die Nichtigkeit der gewöhnlichen Modemusik aussiessen. Allein sie ignoriren nicht nur die zum Theil doch höchst ausgezeichneten Liederkompositionen unsrer Zeit, sondern wagen es unbegreiflicher Weise auch, neben jenen Zerrbildern Beethoven zu nennen und zu sagen: „aus seiner Musik strahle (sic) beständig ein gereizter Zustand von tausend Gefühlen der widersprechendsten Art." Den grössten Tondichter unsrer Tage, dessen ganze Musik Ein hochheiliger Hymnus in unbeschreiblicher Einheit der Idee ist, gegen solche unwürdige Schmähungen zu vertheidigen, würde Beleidigung an seinen Manen und an dieser Zeitschrift sein, wo so viel Treffliches über ihn gesagt ist. Allein man muss bedauern, dass junge Leute sich zu solchen Extremen hinreissen lassen. Man meint keineswegs, dass es doch hübsch sei, seiner Begeisterung für Eine Seite der Kunst immer fein Bleisohlen anzulegen, um die sogenannte Mittelstrasse zu wandeln; was einmal als schön gefühlt und erkannt ist, kann an sich nie zu hoch gepriesen werden: aber nie darf man Eine Erscheinung des Schönen auf Kosten einer andern erheben, nie seiner

Begeisterung durch Herabwürdigen von Meisterwerken Flügel ansetzen wollen.

Nach diesem Preise der Volkslieder sprechen die Herausgeber nun über die Art, in der sie ihre Sammlung begonnen haben und fortzusetzen gedenken. Sie nennen als Quellen geschichtliche Werke, belletristische Bücher, den Volksmund, und schon erschienene Sammlungen; aber durchaus nur im Allgemeinen, ohne bei den einzelnen Liedern anzugeben: woher? Dies ist aber unverzeihlich. Dass für den historisch gebildeten Freund genaue Literarnotizen nothwendig sind, versteht sich von selbst: doch dies wollen wir hier gar nicht einmal in Anschlag bringen. Der wichtigere Grund ist der, dass viele Volkslieder, wie im Texte so in der Melodie, die Eigenthümlichkeit haben, dass man sich erst mit Liebe und fortgesetztem Studium in ihren Geist hineinleben muss; öfteres Durchsingen und Anhören erschliesst erst ihr innerstes Wesen *). Wie soll man aber hiezu Lust bekommen und behalten, wenn man nicht weiss, ob und wie weit jedes Stück ächt ist und bei manchem augenscheinlich erkennt, dass es gröblich interpolirt ist?

Wie sorglos die Herausgeber in dieser Hinsicht gewesen sind, mögen zwei Beispiele darlegen. No. 2 wird „wälischer Siegesgesang, wahrscheinlich aus Caracallas Zeit" genannt. Der durchaus moderne Text spricht nicht gerade für ein solches Alter. Rec. kennt dasselbe Lied schon lange mit einem ganz volksthümlichen alten Texte für eine Stimme aus der „Sky-lark, a collection of popular Songs, London 1825," pag. 310. Welches ist nun von beiden das Ursprüngliche? — Das Lied No. 13 soll ein Troubadourlied sein. Aber jeder, der nur ein wenig die Art und Weise kennt, wie im Mittelalter Musik verzeichnet wurde, sieht demselben auf den ersten Blick an, dass es mit seinen modernen Kreuzen und Been bestimmt so nicht hat aufgeschrieben werden können. Woher also dies alles? Man wende nicht ein, dass ein solcher gelehrter Ballast, wie wir ihn wünschen, für ein Werk dieser Art, welches auf allgemeine Theilnahme rechnen soll, entbehrlich sei. So viel Platz würde sich immer auf einer kleinen Quartseite als Anhang zu jedem Hefte finden, und im ersten hätten die Herausgeber fürs Publikum viel besser gesorgt, wenn sie statt unnützer Deklamation und verfehlter Seitenhiebe auf grosse Männer das Verlangte angegeben hätten.

Was nun die Wahl der abgedruckten Stücke betrifft, so glaubt Rec., dass aus dem reichen Stoffe noch viel vorzüglichere hätten gewählt werden können. Allein hierüber wollen wir am wenigsten mit den Sammlern rechten; es kommen ganz ausgezeichnete Stücke vor, z. B. No. 9, welches einen Abdruck in dieser Zeitung verdient. Hätten sie nur ächt und unverstümmelt, was sie gaben, abdrucken lassen, so könnte man schon zufrieden sein. Für die Folge möchten wir aber doch rathen, noch manche authentische Quelle zu benutzen, z. B. Laborde's „Essai sur la musique," Theil II., wo sich Norwegische, Isländische und Französische Volkslieder befinden; ferner die in Kochs Kompendium der deutschen Literaturgeschichte und Doemis Miscellaneen angeführten Liederbücher des XVI. Jahrh., wenn selbige den Sammlern zugänglich.

Ueber die Begleitung der Lieder haben die Herausgeber theoretisch die besten Ansichten; sie behaupten mit dem grössten Rechte, dass in den gewöhnlichen Ausgaben die Lieder durch Vor- und Nachspiele und Begleitung „schauderhaft" entstellt sind, und wollen einfache, die Melodie tragende Harmonien geben. Allein in der Durchführung dieser Grundsätze könnten sie

*) Mancher möchte freilich entgegnen: „Wer erst das Schöne oft hören muss, um es schön zu finden, muss von der Natur sehr vernachlässigt sein, oder sich absichtlich bestechen wollen." Aber dieser Einwurf würde nur von Unkenntniss zeugen. Denn jedes Kunstwerk trägt den eigenthümlichen Karakter seiner Zeit und seines Landes; dies ist kein Tadel, sondern gerade Lob für dasselbe. Nun aber muss man sich für diese Eigenthümlichkeit durchaus erst durch historisches Studium, vorzüglich durch öftres Anhören, empfänglich machen. Denn das Schöne liegt nie in abstracto vor uns; dann freilich wäre es überall gleich, würde aber eo ipso auch aufhören, schön zu sein: jede konkrete Form aber verlangt Studium. Wir müssen die Kirchenmusik der Italiener des XVI. Jahrh. oft hören, um ihre ganze Tiefe zu erfahren, wie umgekehrt ein Komponist aus jener Zeit eine Beethoven'sche Symphonie vielleicht jahrelang studiren müsste, um sie zu begreifen. Geht es doch gerade so mit den Werken des klassischen Alterthums und allen National-Litteraturen.

nicht unglücklicher verfahren sein. Wohl schwerlich ist in irgend einer Zeit etwas musikalisches gedruckt, was von so enormen grammatikalischen Schnitzern wimmelte, als diese Hefte. Ohne die mindeste Kenntniss der Harmonie hat man durch die Begleitung die Melodie völlig unsangbar gemacht. Mögen die Verfasser bedenken, dass nicht in der Regellosigkeit und Fehlerhaftigkeit die Einfachheit des Volksliedes liegt, und sich durch „historisches" Studium, welches sie selbst doch so sehr rühmen, überzeugen, dass die Alten im Satze genauer waren, als die Neuern. Dass wir nicht etwa gelehrte und figurirte Begleitung wünschen, können sie schon aus der vorgeschlagenen zu dem hier abgedruckten Liede sehen, welche wir statt der ganz fehlerhaften beifügen. Zum Studium möchten wir die überaus trefflichen Begleitungen zu den Schweizerliedern von J. H. Wyss, Bern 1826, empfehlen.

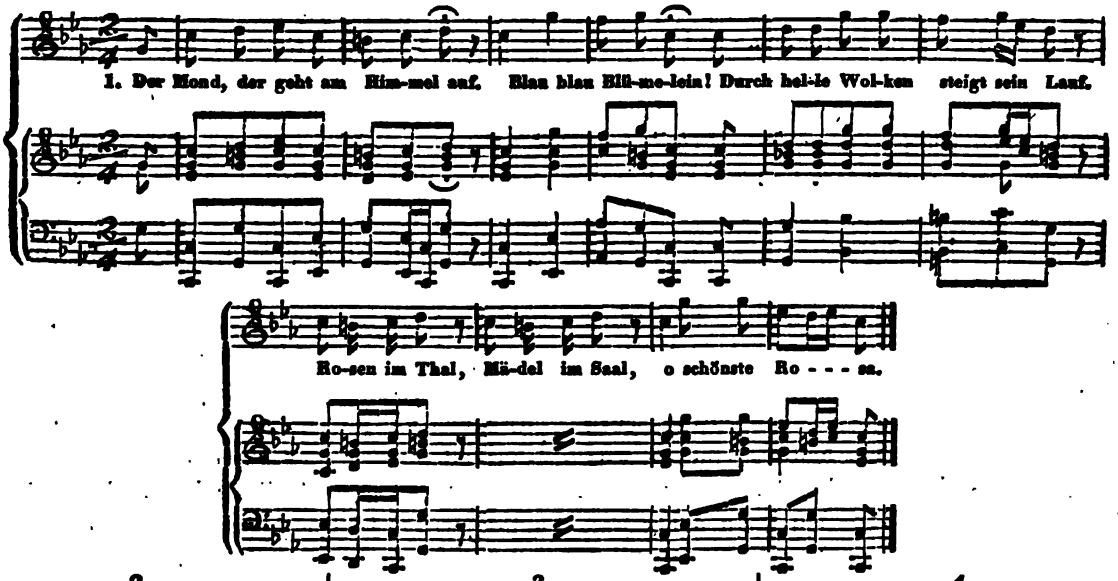
Es wäre schliesslich noch über die Texte zu sprechen. Auch diese wollen die Herausgeber so viel wie möglich in der Urgestalt geben. Allein es ist unsäglich, wie ganz unvolksthümlich die meisten ausgefallen sind, was jeder, der nur einigermaassen Volkslieder kennt, sogleich sieht. Gerade in diesen Uebersetzungen finden wir den angefeindeten geschmacklosen und sentimentalen Ton der jetzigen Tagesgedichte, so dass man sich schämen müsste z. B. zu singen:

Schönste der Schönen,
Du Herzensdieb,
Kann ich ertönen,
Wie ich Dich lieb! (No. 13)

Das soll provençalisch sein!! — Freilich ist es nicht leicht, Volkslieder wie Herder zu übersetzen: aber warum lassen die Herausgeber nicht wenigstens lieber den Originaltext neben ihrer Uebersetzung drucken, damit, wer die Ursprache versteht, sie darin singen kann? —

Möchten sie doch bei fernerer Fortsetzung, welche wir bald, aber wo möglich nach bessern Grundsätzen, wünschen, beherzigen, was der grosse Mann, dem sie ihre Sammlung widmen, in dem oben angeführten Buche, p. 169 über das Verfälschen der Ausgaben sagt! — B—th.

Mondscheinlied.



2.
Er steigt die blaue Luft hindurch,
Blau, blau Blümelein,
Bis dass er schaut auf Löwenburg.
Rosen im Thal,
Mädel im Saal,
O schönste Rosa!

3.
O schaue, Mond, durchs Fensterlein,
Blau, blau Blümelein,
Schön Trude lock mit deinem Schein.
Rosen im Thal,
Mädel im Saal,
O schönste Rosa!

4.
Und siehst du mich und siehst du sie,
Blau, blau Blümelein,
Zwei treu're Herzen findest du nie.
Rosen im Thal,
Mädel im Saal,
O schönste Rosa!

Die Tonkünstler Schlesiens.

Ein Beitrag zur Kunsgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Verfasst und herausgegeben von C. F. A. Hoffmann. Breslau 1830, bei Aderholz. 1 H. in 8.

Die Verdienste eines Walther, Gerber sowohl um die Geschichte als auch um die Literatur der Musik, die sie durch ihre Lexica sich erworben haben, sind nicht zu verkennen, eben so der Fleiss und die unsägliche Mühe, welche die Verfasser an ihre Arbeit gewandt haben. Dessen ungeachtet sind ihre Werke doch nicht so vollständig, als sie es wohl sein könnten, daher ist es immer der Wunsch aller Musiker und Kunstfreunde gewesen, dass so wie z. B. zu Sulzers Theorie gehaltvolle Nachträge von Blankenburg geliefert wurden, dies auch zu diesen Werken geschehen möchte. Der Anfang dazu ist nun durch das oben angezeigte Werk gemacht. Der Verfasser liefert hier nicht allein eine theilweise Fortsetzung, sondern auch eine erweiterte Bearbeitung vieler Artikel des Gerber'schen Werkes; doch beschränkt sich diese nur auf diejenigen Künstler, die entweder geborne Schlesier sind oder doch wenigstens sich längere Zeit in Schlesien aufhielten, und so für die Musikbildung disses Landes einflussreich waren.

Zu wünschen wäre es nun, dass kenntnissreiche Männer auch von andern Ländern ähnliche Werke lieferten, damit die vielen Lücken, die besonders in der Künstlergeschichte vorhanden sind, mit der Zeit ausgefüllt würden. Ein solches Werk zu schreiben, ist freilich mit sehr grossen Schwierigkeiten verbunden, doch ist der Nutzen desselben so augenscheinlich, dass schon das Gefühl, für die Kunstgeschichte etwas sehr zweckmässiges geliefert zu haben, eine grosse Belohnung für die Zeit und Arbeit, die ein solches Werk kostet, ist. Referent kann daher im Namen aller Musiker und Kunstfreunde dem Herrn Hoffmann, dem Verf. des oben angezeigten Werks, nur Dank für seine Arbeit sagen; und nur noch hinzufügen, dass er sich durch dasselbe einen ehrenwerthen Namen unter den musikalischen Schriftstellern erworben hat. Zu wünschen wäre es nur gewesen, dass Herr Hoffmann die Orte genauer bezeichnet hätte, wo die nachgelassenen Manuskripte von den bedeutendern Musikern zu finden wären, indem es doch öfter statt finden könnte, dass ein Verleger das eine oder andre Werk noch ediren wollte, dem es alsdann schwer sein würde, dasselbe aufzufinden. — Eben so hätte Ref. viele höchst unbedeutende Namen von jetzt lebenden Musikern, die sich höchstens nur durch Galopps und einen Cotillon als Komponisten bekannt gemacht haben, weggewünscht, indem das Interesse, welches sie in der musikalischen Welt erregen, zu unbedeutend ist, als dass ihr curriculum vitae, das öfters 3—4 Seiten lang ist, jemandem, als höchstens ihnen selbst, wichtig sein könnte. —

Abgesehen davon kann Ref. dieses Werk nur empfehlen und wünschen, dass durch einen recht starken Absatz der Verfasser und der Verleger für ihre Kosten und Arbeit eine Entschädigung erhalten mögen. C. Girschner.

Berichte.

Aus Kassel, vom 3. August 1830.

(Schluss.)

Das Theater verwandelt sich nun in den Garten des oben erwähnten verfallnen Schlosses. Vasquez lustwandelt dort mit Inez und Alonzo, der sein Schüler geworden und welchen er über das eigentliche Ziel seiner Wissenschaft zu belehren sucht. Während er sich mit ihm entfernt, ihm räthselhafte arabische Inschriften an de Ruinen zu zeigen, singt Inez in einem wunderlieblichen Liede (No. 10), welchem der Komponist durch die wogende Begleitung der gedämpften Saiteninstrumente, das Pizzikato der Kontrabässe und die girrenden Triller der Flöten und Klarinetten einen ganz eigenthümlichen Ausdruck verliehen hat — die Gefühle der in ihrem Herzen aufkeimenden Liebe. Alonzo kehrt allein zurück, unterbricht die Träume, in welche sie versunken und erhält im folgenden schönen Duett (No. 11) das Geständniss ihrer Gegenliebe. Da nähern sich (No. 12) tanzend und singend die Zigeuner, als Landleute verkleidet und Paola unter ihnen. Die Liebenden wollen sich entfernen, doch Lopez bittet sie (Récitativ No. 13) ihrem ländlichen

Feste beizuwohnen, und sie geben nach. Da tritt Paola vor und singt eine herrliche — wiederum ganz neu instrumentirte — Romanze (No. 14). Während der Chor das Gesungene theilweise wiederholt, warnt sie Inez vor naher Gefahr und räth ihr, zu entfliehen. Ihre Winke und Warnungen werden aber nur halb verstanden. Inez wird jedoch ängstlich und Alonzo will sich eben mit ihr entfernen, da bittet Lopez (Finale No. 15) um Erlaubniss, sie noch durch einen Tanz zu erfreuen. Dieser beginnt — mit Chorgesang — in immer schnellerer Weise, man umringt scherzend Inez, schlingt den Kreis immer dichter, ergreift und entführt sie, indem Alonzo plötzlich von Dienern seines Vaters überfallen, entwaffnet und nach einer andern Seite abgeführt wird. Auf Inez Hülferuf eilt Vasquez herbei, doch Diener der Inquisition folgen ihm auf dem Fusse und verhaften ihn. Dieses meisterhaft durchgeführte Finale ist von ausserordentlicher Wirkung und nach des Ref. Ansicht — nebst der vorhergehenden Romanze eins der gelungensten Musikstücke der ganzen Oper. —

Der 3te Akt beginnt mit einer Scene im Kerker der Inquisition (No. 16). Vasquez ruht auf einem Strohlager und träumt die Wiederholung des unglücklichen Ereignisses in seinem Laboratorio. Ein Inquisitionsrichter stört seinen Traum und ladet ihn zum Verhör. Es ist dies das einzige Musikstück, welches der Erwartung des Ref. nicht entsprochen hat. Er meint, der Gedanke, einen Träumenden *singen* zu lassen, sei kein glücklicher zu nennen, und glaubt, diese Scene würde eine bessere Wirkung hervorbringen, wenn Vasquez Worte *gesprochen* und mit der beibehaltnen Musik melodramatisch begleitet würden. Nach einer Unterredung, in welcher der Richter Vasquez ermahnet, sein Verbrechen — nämlich die Verbindung mit bösen Geistern — zu gestehen, Vasquez aber seine Unschuld darzuthun sucht, folgt eine schöne Arie (No. 17) in der Form eines Gebets, in welcher Vasquez den Himmel um Schutz für Inez anfleht. Der folgende Auftritt versetzt uns wieder in Ramiro's Pallast. Inez wird in einen reich geschmückten Saal geführt, wo Ramiro sie durch ein Fest erheitern will. Man lässt sie erst allein, und sie singt eine grosse — etwas schwierige Arie (No. 18), in welcher sie die Unruhe ihres Herzens, den Wunsch nach Freiheit und Sehnsucht nach dem Vater und dem Geliebten rührend ausspricht. Dann beginnt mit Tanz und Gesang reizende Festmusik (No. 19), welche von allen Musikstücken des 3ten Akts wohl den freundlichsten Eindruck macht. Der Komponist hat zum Hauptthema derselben eine liebliche Melodie aus einem seiner schönen Violinquartetts gewählt, die — abwechselnd von Violine und Violoncell vorgetragen und noch gehoben durch eine mannigfaltig abwechselnde Begleitung des Orchesters — die herrlichste Wirkung hervorbringt. — Während des Tanzens und Gesanges tritt Paola durch eine verborgne Thür in den Saal und überreicht Inez heimlich einen Zettel mit der Nachricht, dass ihr Vater auf Ramiro's falsche Anklage im Kerker der Inquisition schmachte und zum Feuertode verurtheilt sei. Inez schreit laut auf und die Tanzmusik schweigt; sie eilt auf Ramiro zu, überhäuft ihn mit Vorwürfen, und dieser verlangt — nachdem er die Zeugen entfernt hat — ihre Gunst als Preis für die Wiederbefreiung ihres Vaters. — Da beginnt ein grosses herrliches Duett (No. 20), ähnlich jenem im ersten Akt, mit dem lebendigsten Ausdruck der verschiedensten Empfindungen. Am Schlusse desselben eilt Ramiro zornig hinweg, und Paola erscheint wieder, verkündet Inez, dass Alonzo zu seinem Vater nach Valencia geführt, von ihr durch Boten aber zur schleunigen Rückkehr aufgefodert sei, und rettet sie dann durch die verborgne Pforte aus Ramiro's Pallast. — Hier folgt das Finale (No. 21). Am Gitterthor des Vorhofs zum Inquisitionsgebäude harrt das neugierige Volk der Prozession zum Auto da fe und verdammt im Chore den, der mit finstern Mächten einen Bund geschlossen. Alonzo erscheint und erlangt durch die Betheurung, Vasquez sei kein Zauberer und er wolle für dessen Unschuld bürgen, von der Wache den Eintritt ins Gebäude. Da kommt auch Inez und fleht um Einlass, wird aber zurückgewiesen. Ramiro, der ihre Flucht entdeckte, ereilt sie hier. Sie flieht zu den Dienern Alonzo's. Ramiro lügt, sie sei seine geisteskranke Schwester, und fodert

sie zurück. Sie glaubt sich verloren und entreisst einem Diener das Schwerdt, um sich zu tödten. Ramiro entwindet es ihr und will sie seinen Dienern übergeben. Da tritt Alonzo mit dem befreiten Vasquez aus dem Gebäude. Alonzo entreisst Inez den Dienern Ramiro's, er und Ramiro ziehen die Schwerdter und es entsteht ein Zweikampf, in welchem Ramiro, tödtlich verwundet, niedersinkt. Paola, noch immer voll Liebe für ihn, wirft sich verzweifelnd bei ihm nieder. Er erwacht noch einmal zum Leben, bereut, erhält Paola's Verzeihung und wird dann von seinen Dienern hinweggetragen. Paola fasst den Vorsatz, ihre Tage in einem Kloster zu beschliessen und folgt jenem nach. Die Schwierigkeit des Uebergangs von dieser tragischen Scene zu einem heitern Schlusse hat der Dichter geschickt durch Alonzo's Worte hinweggeräumt:

Der Himmel gebe ihrer Seele Frieden
Und lohne ihr, was sie an uns geübt!
Uns aber ist ein schönres Loos beschieden,
Der Liebe Glück, von Reue ungetrübt.

Er bittet um Inez Hand, und erzählt, dass sein Vater einwillige und die Braut zu sehen wünsche. Vasquez vereinigt die Liebenden, und ein fröhlicher Wechselgesang mit Chor beschliesst das Ganze. Der Leser sieht, dass dieses Finale, noch verwickelter als jenes im ersten Akte, dem Komponisten auch noch grössere Schwierigkeit darbieten musste. Nur wer selbst hört, wie trefflich er dem Dichter folgte, wie die Musik rasch fortschreitet, ohne die Handlung im mindesten aufzuhalten und welch ein reiches Kolorit in diesen Tönen enthalten — der kann das Talent und die Gewandtheit des Komponisten gehörig würdigen.

Ref. beschliesst hier seine — freilich sehr mangelhafte — Beschreibung dieses Meisterwerks, durch welches die nicht allzu grosse Zahl guter deutscher Original-Opern auf eine glänzende Weise vermehrt wird.

Die beiden genannten Aufführungen der Oper waren sehr lobenswerth. Unsre beiden jungen talentvollen Sängerinnen, Dem. Bamberger (Inez), welche schon im Besitz einer guten — von ihrer Mutter und ihrer ältern Schwester ihr mitgetheilten — Gesangmethode ist, und Demoiselle Traut (Paola) von der Natur mit einer klangreichen — in den höhern Lagen herrlichen Stimme begabt, wetteiferten miteinander, ihre für beide freilich noch sehr schwierigen Aufgaben, genügend zu lösen. Die Sänger Föppel (Ramiro), Wild (Alonzo), Weber (Vasquez) und Gerber (Lopez), welchem letztern als Regisseur noch das besondre Lob gebührt, dass er die Oper mit grossem Fleiss in die Scene gesetzt hatte — führten ihre Rollen vortrefflich aus. Auch das Orchester spielte — unter der Leitung des Komponisten — aufmerksam, sicher und kräftig, und die Chöre — sonst nicht immer lobenswerth — waren diesmal untadelhaft. Kurz, alles vereinigte sich, uns einen herrlichen Genuss zu bereiten.

Allerlei.

Bilder des Orients,

von

Heinrich Stieglitz.

(Erster Band. Leipzig, bei C. Knobloch.)

Das oben angezeigte Werk gehört so eigentlich nicht vor das Forum der musikalischen Kritik; doch da es gute Themata zur musikal. Komposiiton giebt, so fand Ref. es nicht für unzweckmässig, dasselbe hier zu erwähnen.

Herr Stieglitz ist als Liederdichter schon sehr ehrenvoll bekannt, und nicht mit Unrecht. Ein Beweis, dass seine Lieder sich sehr zur Komposition eignen, ist der, dass sie von vielen Komponisten schon komponirt sind.

Das obige Werk ist nun eigentlich nicht geschrieben, um komponirt zu werden, dessen ungeachtet sind darin viele einzelne Sachen enthalten, die sich sehr zur Komposition eignen, weshalb Ref. es allen Komponisten empfiehlt. Mögen die andern Bändchen auch recht bald erscheinen.

C. G.

(Hierbei ein literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger. No. 9.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Neue Musikalien

im Verlage des Ant. Diabelli & Comp. in Wien. 1830.

Kirchen Musik.

Ecclesiasticon

eine Sammluug classischer Kirchenmusik in Partitur. (Fortsetzung)

No.

22. Stadler. Abbé, Graduale (salvum fac populum tuum) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Violonzell, Contrabass und Orgel. . . . . 45 Xr.

23. — Offertorium (Magna et mirabili sunt opera tua) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Violine, Contrabass und Orgel. . . . . 1 fl. 30 Xr.

24. Mozart, W. A. Regina coeli, für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Violonzell, Contrabass und Orgel. (Erste Ausgabe nach dem Original Manuscript). . . . 45 Xr.

(Wird fortgesetzt.)

Blahak, Jos. Offertorium (Justus ut palma florebit) Solo für eine Bassstimme mit Begleitung zweyer Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. 6tes Werk (In Auflagstimmen). . . . . 1 fl. 30 X

Gesangmusik.

Franz Schubert's nachgelässene musikalische Dichtuugen für Gesang und Pianoforte.

(Mit einer sehr schönen Titel-Vignette)

Erste Lieferung. Ossians Gesänge, erstes Heft: Die Nacht. . . . . 1 fl. 15 Xr.

Zweyte Lieferung. Ossians Gesänge, 2tes Heft: Cronnan und Holma's Klage. . . . . 1 fl. 15 Xr.

Dritte Lieferung. Ossians Gesänge, 3tes Heft: Loda's Gespenst. . . . . 1 fl. 15 Xr.

Vierte Lieferung. Ossians Gesänge, 4tes Heft: S'hilrie und Vinvela, Ossians Lied nach dem Falle Nathos, und das Mädchen von Inistore. . . 1 fl. 15 Xr.

Fünfte Lieferung. Ossians Gesänge, 5tes Heft: Der Tod Oscars. . . . . 1 fl. 15 Xr.

Sechste Lieferung. Elysium, Gedicht von Fr. von Schiller. . . . . 1 fl. —

NB. Da obige Verlagshandlung sämmtliche nachgelassene Werke von Franz Schubert als ausschliessendes Eigenthum an sich gebracht hat, so erscheint von nun an ununterbrochen alle 14 Tage eine Lieferung seiner gediegensten und vorzüglichsten Gesangstücke in einer ganz gleichförmigen und äusserst corecten Prachtausgabe.

Müller, Ad. Der Schmetterling und der Stutzer. Das Röschen. Gedichte von Fr. A. Kleinschmid, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. 45 Xr.

Schubert, Fr. Cantate. Empfindungsäusserungen des Witwen-Institutes der Schullehrer Wiens, für den Stifter und Vorsteher desselben. Für 4 Singstimmen mit Begl. des Pfte., 128tes Werk. 1 fl. 45 Xr.

Vivenot, R. Die Bergstimme. Die Wasserfarth und der Traurige: Gedichte von H. Heine, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte., 5tes Werk. 45 Xr.

Pianoforte Musik.

Czerny, C. Quatuor concertant für 4 Pianoforte, über mehrere beliebte Melodien, 230tes Werk. Ihrer Majestät der Kaiserinn von Östereich, Königinn zu Ungarn und Böhmen etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von den Verlegern.

Vorgetragen von Frau Gräfinn von Lebzeltern, Frau Gräfinn von Taaffe, Frau von Albrecht, Gräfinn Julie von Dietrichstein, in dem grossen Concerte, welches zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmung in und ausser Wien Verunglückten, im K. K. grossen Reduten-Saale den 4ten April 1830 gegeben wurde. . . 6 fl.

—— Dasselbe für Ein Pianoforte zu 4 Händen, vom Verfasser gesetzt. . . . . 3 fl.

—— Dasselbe für Ein Pianoforte allein, vom Verfasser gesetzt. . . . . 2 fl.

—— Orschester- oder Quartett-Begleigung zum obigen Quatuor concertant, für 4 Pianoforte, oder einem Pianoforte zu 4 Händen, als auch zum Pianoforte allein. . . . . 2 fl. 45 Xr.

—— Les pianistes associés, ou compositions brillantes et concertantes pour un Pianoforte à six mains.

Cahier 1. Rondeau brillante, oeuvre 227. 2 fl.
Cahier 2. Variations brillantes, oe. 228. 2 fl.
Cahier 3. Divertissement militaire, oe. 229. 2 fl.

—— Six grandes Potpourris brillans et concertans pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, oeuvre 212. No. 1, 2, 3, jedes: . . 2 fl. 30 Xr.

NB. No. 4, 5 und 6 werden noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Fischhof, Jos. Grande Marche pour un Pianoforte à 6 mains, oeuvre 30. . . . . 45 Xr.

Horzalka, J. E. Rondeau hongrois pour le Pianoforte seul, oeuvre 28. . . . . 1 fl.

—— Le même pour le Pforte avec accomp. de deux Violons, Alto et Basso. . . . . 2 fl.

Plachy, W. Introduction et Variations pour le Pfte. seul, sur la Marche fav. de la Muette de Portici, oeuvre 57. . . . . 45 Xr.

Rossini, G. Ouverture zur Oper: Semiramide, für 8 Pianoforte zu 4 Händen, gesetzt von C. Czerny. (Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp. als Eigenthümer der Oper: Semiramide). . . 4 fl.

Orschester und Violinmusik.

Musikalisches Archiv, enthaltend classische Instrumental Compositionen von verschiedenen Meistern in Partitur zum besondern Gebrauch für jene, die sich der Tonsetzkunst widmen:

No.

1. Sechter, S. Variationen über das englische Volkslied: God save the King, für 2 Violinen, Viola und Violoncell, 41tes Werk. . . . 30 Xr.
2. Kirnberger, Joh. Ph. 3 Sonaten für 2 Violinen und Bass. . . . . 45 Xr.
3. Sechter, S. Einheit und Manigfaltigkeit des Contrapuncts und des Canons in 81 Sätzen dargestellt, 3, 4 und 5 stimmig, und dem Hochwürdigen Herrn Abbé Maximilian Stadler zu seinem 81ten Geburtstage im Gefühle der innigsten Dankbarkeit und Verehrung gewidmet vom Verfasser, 46. Werk. . . . . 1 fl.
4. Beethoven, L. v. Rondino für achtstimmige Harmonie. (Nachgelassenes Werk, nach dem Original-Manuscript). . . . . 30 Xr.

(Wird fortgesetzt.)

Neues periodisches Werk, unter dem Titel:

Recueil des Ouvertures favorites, arangés pour deux Violons, Alto et Violoncelle, par Jos. de Blumenthal.

No.

1. Auber, D. F. F. E. Ouverture zur Oper: Die Stumme von Portici. (La Muette de Portici). 1 fl.
2. — Ouverture zur Oper: Das Pilgerhaus. (Fiorilla). . . . . 1 fl.
3. — Ouverture zur Oper: Maurer und Schlosser. (Le Maçon). . . . . 1 fl.

(Wird fortgesetzt.)

Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper für Violine und Pianoforte concertant gesetzt von A. Diabelli. (complett). . . . . 4 fl.

—— dett° für 2 Violinen gesetzt von detto.. (complett). . . . . 2 fl. 15 Xr.

Kunerth, J. L. Premiére Symphonie pour deux Violons, Alto, Violoncello, Basse, Flûte, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timbales, dedié à Son Altesse Impériale et Eminentissime Monseigneur L'Archiduc Rodolphe, Cardinal, prêtre de l'église romaine et Prince Archevêque d'Olmütz etc. etc. . . . . 5 fl.

Für die Flöte.

Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper für Flöte u. Pforte., gesetzt von A. Diabelli. (compl.). 4 fl.

Fahrbach, Jos. Theoretisch-practische Flötentriller-Schule zum Selbstunterrichte, alle nur möglich vorkommenden Triller mit ihren Nachschlägen in allen Tonarten richtig und rein vorzutragen. 3tes Werk. . . . . 1 fl. 15 Xr.

—— Introduction und Variationen über Schubert's Trauer-Walzer, für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte, 5tes Werk. . . . . 1 fl.

Rossini, G. Semiramide, Oper für eine Flöte gesetzt von A. Diabelli. Erste Abtheilung (der musikalische Gesellschafter. 49tes Heft). . . 1 fl.

—— d° für detto. 2te Abtheilung (der musik. Gesellschafter, 50tes Heft). . . . . 1 fl.

(Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp. als Eigenthümer d. Oper.)

Für den Czakan.

Krähmer, E. Neueste theoretisch-practische Czakan-Schule, nebst 40 fortschreitenden Uebungstücken und Tabellen aller ausführbaren Triller auf dem einfachen und complicirten Czakan. 1tes Werk. Zweite neu bearbeitete und durchaus vermehrte Ausgabe. . . . . 1 fl. 30 Xr.

—— Tonleiter und Trillertabelle für den einfachen und complicirten Czakan. . . . . 20 Xr.

—— Zweyte Sammlung leichter und angenehmer Originalstücke für 2 Czakan. 25tes Werk. 1 fl. 15 Xr.

—— Fünf Märsche für Czakan und Pianoforte, 26tes Werk. . . . . 1 fl.

Für die Guitarre.

Auber, D. F. E. Die Stumme von Portici, Oper, gesetzt für eine Guitarre mit Hinweglassung der Worte von A. Diabelli. (Apollo an der Damentoilette No. 11.) . . . . . 45 Xr.

Wanczura, Jos. Sei Variazioni facili per Chitarra, sopra l'aria favorita: (Oh! cara memoria) op. 5. 30 Xr.

Ferner sind erschienen:

Haydn, Jos. Portrait. . . . . 1 fl.

Dessen Grabmahl in dem Kirchhofe der Wiener-Vorstadt Gupendorf. . . . . 30 Xr.

Haydn, Mich. Portrait. . . . . 1 fl.

Dessen Denkmahl in der St. Peters-Kirche zu Salzburg. . . . . 30 Xr.

Ansicht des Hauses in Rohrau in Unterösterreich an der ungarischen Grenze, in welchem Joseph Haydn im Jahre 1732 den 1ten April, und Mich. Haydn im Jahre 1737 den 14ten September geboren worden sind. . . . . 30 Xr.

Eigenthum der Verleger.

(sind auch durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin zu beziehen.)

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Im meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich):

F. Kuhlau.

Opus 103. Grand Quatuor pour Quatre Flûtes.
— 104. 105. Variations pour la Flûte avec Acc. de Pfte.

Leipzig, den 18. August 1830.

C. J. Peters.

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen,

in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

Nr. 9. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. den 7. August 1830.

Dieses Verzeichniss wird dem Freimüthigen und der Berliner allgem. musikalischen Zeitung beigelegt.

So eben erschienen in Paris und zugleich in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Die dreifarbige Fahne,

mit deutschem und franz. Text (Le Drapeau tricolore, Paroles de Mr. Moreau, av. Acc. de Piano p. Mr. Habeneck. 4 ggr.

Volksgesang der Franzosen v. Jahre 1830, mit deutschem und französ. Text: La Parisienne, marche nationale, Paroles de Casimir Delavigne chantée aux théâtres de Paris p. A. Nourrit, p. l. Pianofte. 6 ggr.

Die neueste Pariser Revolution gab diesen Hymnen ihr Entstehen, deren zum höchsten Enthusiasmus anreizende Klänge beim Soldaten so wie beim Bürger an die Stelle der Marseiller Hymne getreten sind.

Die Marseiller Hymne. Fantaisie f. d. Pfte. von A. Adam. 8 ggr.

La Victoire est à Nous. Fantaisie Parisienne p. l. Pfte. p. A. Adam. 12 ggr.

An alle Buchhandlungen wurde versandt:

Kopp, Dr. J. H. kurfürstlich hessischer Oberhofrath, ꝛc. Denkwürdigkeiten in der ärztlichen Praxis. 1r Bd. 8. 2 Rthlr. oder 3 fl. 36 Xr. rhein.

Tscharner, Dr. von., Großherz. Badenscher Professor ꝛc., Handbuch der Experimental-Physik, zur Selbstbelehrung und zum Gebrauch bei Vorlesungen. Neue und vermehrte und mit 4 Tafeln in Steindruck versehene Auflage. gr. 8. 2 Rthlr. 12 ggr. oder 4 fl. 30 Xr. rhein.

Hoffmann, J. J. J. Königl. Bayerscher Hofrath ꝛc., Anleitung zur Elementar-Arithmetik. 2r Bd. dritte verbesserte Auflage. 8. 1 Rthlr. oder 1 fl. 30 Xr. rhein.

Krebs, Dr. J. P. Professor, kurze Accentlehre der griechischen Wörter. Ein ergänzender Nachtrag zu dessen griechischer Grammatik und griechischem Lesebuche. gr. 8. 3 ggr. oder 12 Xr. rhein.

Frankfurt a. M. im August 1830.

Joh. Christ. Hermansche Buchhandlung.

Bei G. Fincke in Berlin, ist so eben erschienen, und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Sutzo. Geschichte der griechischen Revolution, aus dem Französischen übersetzt von Förstemann. gr. 8. auf milchweißem Papier, sauber broschirt. 1 Rthl. 15 sgr.

Die außerordentlich günstige Aufnahme, welcher dieses Werk sich in Frankreich erfreute, läßt für die gelungene Uebersetzung bei deren typographischer Ausstattung nichts gespart ward, einen ähnlichen Erfolg in Deutschland erwarten. Gewiß wird es Jedem interessant sein den Bericht eines Griechen über dieses wichtige Geschichtsereigniß zu vernehmen, durch einen Augenzeugen mit einigen Details jener Kämpfe näher bekannt zu werden, dessen Ausgang ganz Europa mit gespannter Erwartung entgegen sah. Geistreiche Darstellung eignet das Werk zur Lektüre für Jedermann, und ist dieserhalb Leihbibliotheken zu empfehlen.

Literarische Anzeige.

Unser Planet. Als Fortsetzung der zeither erschienenen Zeitschrift, der Komet.

Die Zeitschrift „der Komet" hat aus Gründen, die später zur Oeffentlichkeit gebracht werden sollen, aufgehört.

Die einzig rechtmäßige Fortsetzung dieser Zeitschrift ist so eben unter folgendem Titel erschienen:

Unser Planet. Blätter für Unterhaltung, Literatur, Kunst und Theater,

und selbe an alle früheren Abonnenten des Journals abgeliefert worden. Jede Woche erscheinen regelmäßig 6 Nummern. Der Umfang der Zeitschrift ist also derselbe geblieben, der Plan aber wesentlich verändert worden.

An die Stelle der Zeitung für Reisende, welche mit den Unterhaltungsblättern des Planeten vereinigt worden ist, erscheint von jetzt an

ein Theaterblatt,

welches letztere, außer dramaturgischen Aufsätzen, jederzeit die neuesten Berichte über die vorzüglichsten Bühnen Deutschlands, Frankreichs, Englands, so wie historische Aufsätze über das Theaterwesen und Biographieen berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen enthalten wird.

Der Jahrgang dieser Zeitschrift kostet 10 Thlr. oder 18 Fl. Rheinl., wofür es von allen Buchhandlungen und resp. Postämtern zu beziehen ist.

Die geehrten Mitarbeiter werden gebeten, Ihre Beiträge entweder directe franco pr. Post, oder durch Buchhändler-Einschluß an unsern Commissionair, Hrn. C. H. F. Hartmann in Leipzig, gelangen zu lassen.

So wie bis jetzt, Novellen und Erzählungen ausgezeichneter Schriftsteller in den Unterhaltungsblättern des Kometen, als von Mosengeil, Kruse, Storch, Told gegeben worden sind, werden noch in diesem Jahre ähnliche poetische Erzeugnisse von L. Schefer, O. L. B. Wolf,

L. Storch, Fr. Laun, K. Sondershausen, Meynert, A. v. Schaden u. a. m. im Planeten folgen, so daß dieses Journal, rücksichtlich seiner geistigen Ausstattung, sich seinen ältern Brüdern und Schwestern würdig zur Seite stellen kann.

Die Verlagsbuchhandlung in Altenburg.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Neueste Geographie, oder kurze und faßliche Darstellung der mathematischen, physischen und politischen Erdbeschreibung. Für Schulen und den Selbstunterricht. Von Johann Heinrich Müller, Rektor der Stadtschule in Lennep.

Dritte, verbesserte und sehr verm. Auflage. 258 Seiten in 8. Preis 10 ggr. oder 45 Kr.

Da dies Buch seiner Zweckmäßigkeit und Wohlfeilheit wegen in vielen Schulen eingeführt wurde, so wurden die beiden frühern Auflagen schnell abgesetzt. Der Verfasser hat diesen ihm ehrenvollen Beyfall dazu benutzt, sein Werk aufs sorgfältigste zu vermehren und zu verbessern. Reichhaltigkeit des Inhalts, nach Verhältniß der Stärke des Buchs, überlegte Auswahl und strenge Richtigkeit findet sich darin mit einem faßlichen Vortrag vereinigt. Es ist daher gleich brauchbar für Schulen und für den Selbstunterricht.

Düsseldorf, den 18. Juli 1830.

J. E. Schaub.

Neue Bücher der Baumgärtnerschen Buchhandlung zu Leipzig, welche so eben an alle Buchhandlungen versendet worden sind:

Constant's, ersten Kammerdieners des Kaisers Napoleon

Denkwürdigkeiten

über Napoleons Privatleben, seine Familie und seinen Hof. Erster Band. gr. 8. broch. Preis 16 gr.

Ein eben so anziehendes als lehrreiches Buch! Wir besitzen viele Denkwürdigkeiten über den Kaiser Napoleon, aber kein Werk dieser Art lieset sich so gemüthlich und ohne Argwohn, als die ganz einfache, unbefangene und bündige Erzählung seines sehr gebildeten Kammerdieners. Viele neue Thatsachen erfahren wir durch Constant, der von 1800 bis in die Nacht vom 19. zum 20. April 1814 stets um Napoleon gewesen ist und auf den dieser sehr Viel hielt; Anderes wird aufgeklärt; manches Zweifelhafte wird geprüft und noch Anderes berichtigt. Wir empfehlen dies Buch recht dringend den Feinden und Freunden des Mannes, welcher beinahe 20 Jahre lang die Weltgeschichte machte. Wer die Denkwürdigkeiten Bourrienne's und Savary's (des Herzoges von Rovigo) gelesen hat, der wird eilen, eine Vergleichung zwischen diesen und Constant anzustellen.

Die häusliche Krankenwärterin. Eine von der Pariser Gesellschaft des Volksunterrichts 1829 gekrönte Schrift der Madame Elisabet Celnart. Aus dem Französischen übersetzt. 12 broch. Preis 8 gr.

Obgleich die ehrenvolle Auszeichnung, welche dieser gehaltvollen, sehr nützlichen und angenehmen Schrift ward, deren Werth hinlänglich verbürgt, so erlauben wir uns doch zu bemerken, daß sie alle Pflichten und Obliegenheiten einer Wärterinn, wie sie seyn soll, hinsichtlich der körperlichen und geistigen Pflege der kranken, von Anfang bis zu Ende des Leidens deutlich erörtert.

Untersuchung über den Einfluss des Mondes auf die Veränderung unserer Atmosphäre mit Nachweisung der Gesetze, nach welchen dieser Einfluss erfolgt. Von G. Schübler, Professor zu Tübingen und mehreren gelehrten Gesellschaften Mitglied. Mit mehrern Tabellen und zwei Kupfern. gr. 8. broch. Preis 18 gr.

Die auf vieljährige (18 Jahre) Erfahrungen gegründeten Beobachtungen, werden jeden Naturforscher von der höchsten Wichtigkeit seyn, um so mehr da sie einen der zweifelhaftesten Gegenstände behandeln. Die Untersuchungen sind nicht bloss nach den Resultaten mitgetheilt, sondern auch deren Einzelheiten, da sie nur so für den genauern Naturforscher überzeugend werden können.

Christus und die Vernunft. Drei akademische Reden, nebst erläuternden Beilagen. Zum 25sten Junius 1830, als Beitrag zur Anregung und Verständigung dargebracht von Carl Gottfried Wilh. Theile, der Theol. Doct. und a. o. Prof. an der Univ. Leipzig. gr. 8. Preis 12 gr.

Die Reden gehen von den „Zeichen der Zeit" aus, knüpfen daran „das Zeugniß der Geschichte", und fassen dann das Resultat in einem besondern „Schlußwort" zusammen. Die Beilagen verbreiten sich über Verstand und Vernunft, Religion und Christenthum, Rationalismus und Supernaturalismus, Offenbarung, Mysticismus, Pietismus und Demogogismus, Glauben und Werke, Einheit und Freiheit.

Topographisch-historische Charte von Palästina, mit 96 biblischen Vignetten, entworfen von J. T. Assheton, durchgesehen und verbessert von Prof. Dr. C. F. K. Rosenmüller. 45 Zoll hoch, 33 Zoll breit, auf dem feinsten Schweizerpapier. Preis 2 Thlr.

Diese in England mit grossem Beifall aufgenommene Charte wird historisch deshalb genannt, weil auf derselben nicht nur die Namen der in der Bibel erwähnten Gegenden und Orte, sondern bei den letzteren auch die Begebenheiten, wodurch sie merkwürdig gewordeu sind, durch Angabe der Bibelstellen und Vignetten bezeichnet sind.

Im Verlage von G. P. Aderholz in Breslau, ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Enthaltend: biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller, und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst. Verfaßt und herausgegeben von Carl Jul. Ad. Hoffmann. Mit 2 Steindrücken. gr. 8. 503 Seiten. 1½ Rthlr.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 11. September — № 37. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber die ursprüngliche Gestalt der alten Choräle, nebst einer Episode über den sogenannten cantus fictus.

Was in unsrer Zeit für die Untersuchung der Urgestalt des Chorals geschehen ist, bezieht sich meistentheils nur auf die Konstatirung der Melodie, insofern diese in der Höhe und Tiefe der Töne besteht. Zwei andre wesentliche Punkte werden in der Regel fast gar nicht berücksichtigt: die „rhythmische Bewegung" eben dieser Melodie, und die derselben von den Alten selbst untergelegte Harmonie. Von der letztern sagt Mortimer*), dass er sie nicht berücksichtige, „weil es auf dieselbe weniger ankomme, und er auch nicht die nöthigen Hülfsmittel zur gründlichen Darstellung derselben besitze." War das letztre der Fall, so durfte er sich gar nicht an ein solches Werk wagen, da die Berücksichtigung der Harmonie zur Kenntniss der alten Tonarten unumgänglich nothwendig ist, und was das „weniger daraus ankommen" betrifft, so möchte dies sehr im Zweifel zu ziehen sein.

Denn schon die allgemeine Betrachtung und die Analogie andrer Künste möchte, auch ohne, dass man die Harmonie der Alten zu ihren Chorälen kennt, auf die Bedeutsamkeit derselben schliessen lassen. Eine Zeit, welche anerkannt in den Choralmelodien das höchste, was wir besitzen, geleistet hat; eine Zeit, wo fast jeder Komponist seinen Choral gleich vierstimmig selbst setzte oder durch einen Freund setzen liess; eine Zeit endlich, wo die meisten Gesangbücher „mit 4 Stimmen verfasst" erschienen, wo man also durchaus auf thätige Theilnahme an der Harmonie von Seiten der Gemeinde rechnen konnte: sollte eine solche Zeit in der einen Hinsicht so unendlich reich und herrlich, in der andern aber so ärmlich dastehn? Sollten wir berechtigt sein, wenn wir anders einigermaassen historisch verfahren wollen, etwas in jeder andern Kunst Unerhörtes zu thun, nämlich einen integrirenden Theil aller Musik, die Harmonie, von dem Ganzen, wie es in den Quellen des XVI. und XVII. Jahrh. vor uns liegt, abzureissen und diesen nach unsrer Weise wieder anzusetzen, so dass die disparatesten Elemente zusammengebracht werden? Dies geschieht aber täglich, und zwar nicht allein in den auf den allgemeinen Kirchengebrauch berechneten Choralbüchern, sondern selbst in denen, welche auf historische Treue Anspruch machen, z. B. im Anhange zum obengenannten Mortimerschen Werke.

Man sieht aber, wenn man den Zustand der historischen Musikkenntniss bei uns betrachtet, auch recht wohl ein, woraus dieser Missbrauch entstanden ist. Einmal ist man überhaupt in der historischen Ansicht von der Musik noch nicht so weit als bei andern Künsten: man kann sich in der Regel noch nicht zu dem Gedanken erheben, eine Zeit als eine Einheit zu betrachten und den musikalischen Erzeugnissen der vergangenen Jahrhunderte ein absolutes Interesse beizulegen. Die Fortschritte der Technik, meint man, seien so bedeutend, dass man ohne Bedenken hier und da bessern, ja manches ganz umgestalten könne. Dadurch sinkt das Studium

*) Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin 1821, pag. 9. Ein Werk, welches allgemein gelobt wird, jedoch wohl tiefrer, historischer Forschung durchaus entbehrt, wie nicht schwer zu beweisen wäre: die theoretischen Werke des XVI. Jahrh. sind darin nicht benutzt!

älterer Musikwerke bei Vielen zu einer blossen Kuriositätenliebhaberei herab, und man will höchstens, wie Wagner im Faust, sehn:

— wie vor uns mancher weise Mann gedacht,
Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht! —

Ein andrer Grund liegt aber in der gewöhnlichen Ansicht von den sogenannten Kirchentönen. Man weiss, dass die alten Choräle in ihnen geschrieben sind. Nun aber glaubt man, das Wesen jener Tonarten bestehe darin, dass in ihnen durchaus nur die Töne der diatonischen Leiter vorkommen dürften, und sobald man Kreuze und Been gebrauche, weiche man von ihnen ab *). Da nun aber kaum Eine Zeile eines Chorals, wenn man sich auch in der Melodie von Accidentien frei erhält, in der Harmonie ohne solche zu setzen ist, so glaubt man, dass man doch einmal von der Art der Alten abweiche, und verfährt nun ganz willkührlich, so dass gar kein Maass und Ziel ist, und in den neuern Choralbüchern die modernsten Harmonien, freianschlagende Septimen u. s. w., wovon bei den Alten keine Spur zu finden, vorkommen; sind die alten Melodien dann ziemlich treu gehalten, so denkt man unwillkührlich an Gottes Geist, der über Wässern schwebt.

Ohne hier nun eine weitläufige Abhandlung über die alten Tonarten geben zu wollen, zu welcher sich der Verfasser dieses Aufsatzes auch lange noch nicht reif fühlt, möchte doch der schwierige Gegenstand durch folgende geschichtlich zu belegende Bemerkungen vielleicht einiges Licht gewinnen.

Ob im Mittelalter die Kompositionen in den 8 Kirchentönen ganz rein, d. h. ohne alle Abweichung von der Lage der Töne in der diatonischen Leiter gesungen sind, mag hier dahingestellt bleiben, obgleich auch schon manches Accidens hineingekommen sein mag. Wenigstens sagt der heil. Bernhard (im Anf. des XII. Jahrh.), dass gewisse Töne praeter naturam eingesetzt seien, furtim tamen, ne cantus similitudinem alterius toni assumere videatur *). Im XVI. Jahrh. wurden aber, wie sich mit der grössten Bestimmtheit beweisen lässt, sehr häufig Accidentien eingesetzt. Seit der 2ten Hälfte jenes Jahrhunderts wurden sie wirklich zwischen die Noten hineingeschrieben, wie der erste Blick in Druck- oder Handschriften aus jener Zeit giebt: früher wurden sie aber, wenn auch nicht geschrieben, doch gesungen. Die Sache verhielt sich aber folgendermaassen.

Durch die mehrstimmige Komposition waren Intervalle nöthig geworden, zu denen man die Töne nicht in dem Bereich der alten Tonarten fand. So z. B. musste man im ersten Kirchenton (dem sogenannten dorischen), um die Kadenz zu bekommen, cis statt c singen **). Und ähnlich in unzähligen Fällen. In der Figuralmusik war man dadurch schon so weit gekommen, dass man die alten Tonarten nur noch wenig beobachtete, und Sebaldus Heyden in seiner Musica, Nürnberg 1537, in 4., p. 106 sagen konnte: „de industria mihi hic temperabo a longiore Tonorum descriptione. Quid enim opus est Autentas ac Plagales Tonorum, ut vocant, limitationes et cuique illorum superadditas differentias religiosius persequi, quorum in figuratis cantibus pene nullam rationem haberi cernimus? Dies ist gewiss die richtige Ansicht, und man wird bei unbefangner Prüfung finden, dass Glareanus in seinem Dodecachordum oft sehr gesucht ist, um das oder jenes figurirte Tonstück der oder jener Kirchentonart zu vindiciren.

Bei dem Choral war es indessen anders. Man komponirte in dem ambitus der Tonarten, setzte aber durchaus da, wo die Harmonie es nöthig machte, in den Ober- und Mittelstimmen Kreuze und Been, wenigstens beim Singen ein.

*) Nicht nur in den gewöhnlichen Lehrbüchern wird die Lehre so vorgetragen, sondern auch Männer von ausgezeichneter Kenntniss des Gegenstandes äussern Ansichten, welche sie als Bekenner der obigen Meinung vermuthen lassen. So z. B. sagt A. Blüher, der sehr verdiente Herausgeber des zu Görlitz 1825 erschienenen Choralbuchs, daselbst Vorrede, p. II., das f sei bei den Alten als Subsemitonium vor g vorgekommen, wo aber, wie wir gleich unten sehen wollen, nicht f, sondern fis gesungen wurde.

*) Siehe Musicae activae micrologus Andreae Ornithoparchi, Lips. 1516, in 4., Blatt 14.

**) Zu verwundern ist, dass so viele Neuere den Alten, die doch wahrlich die strengsten Gesetze des Wohllauts beobachteten, zutrauen, dass sie in solchen Fällen wirklich das c hätten ertragen können.

Dies nannte man die Musica ficta, über welche uns fast alle neuern Werke im Dunkeln lassen. Sie war nach dem Ornithoparch a. a. O. cantus praeter regularem scalarum exigentiam editus oder nach Gregorius Faber (Erotemata musices practicae, Basileae 1553, 8., pag. 63 u. f.): vocis in vocem contra clavis cantusque naturam permutatio. Er fährt fort: „Nomen ipsum declarat, voces fingi in clavibus, quibus revera non insunt. Nam ideo cantus fictus dicitur, quod in quibuslibet systematis clavibus alienas voces fingendi potestatem habeat." Diese alienae voces d. h. die durch Accidentien hervorgebrachten Töne, hiessen auch peregrinae. Sowohl Faber als Ornithoparchus zählen die gewöhnlichsten Claves fictas auf, welche sind: cis, es, fis, gis, as, b. Schon aus diesen beiden Stellen, denen ich noch eine grosse Menge gleichlautender aus andern Schriftstellern des XVI. Jahrh. beifügen könnte, leuchtet ein, dass man den Alten höchstes Unrecht thut, wenn man glaubt, dass sie nie dem Gehöre nachgegeben und voces peregrinas eingesetzt hätten. Sie sagen selbst (z. B. Faber p. 65) es geschehe entweder ratione necessitatis i. e. necessitate consonantiarum, oder ratione suavitatis, i. e. ut cantio per se jucunda efficiatur.

Ornithoparchus sagt nach Aufzählung der voc. pereg. „Harum omnium exempla tum in plano, tum in mensurali copiosa (!) inveniuntur." Nun aber findet man im Ornith. selbst, so wie beim Glareanus und in andern Drucken aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. keine Kreuze und sehr selten Been: folglich wäre schon hieraus zu schliessen, dass oft solche gesungen sind, auch da, wo wir sie nicht geschrieben finden.

Dies wird aber auch ausdrücklich an mehrern Stellen gesagt, z. B. bei Zarlino istitutione harmoniche, terza parte Cap. LI., pag. 263, ed. Venet. 1589. Nachdem er von den Kadenzen gesprochen und bemerkt hat, man könne sie überall machen, wenn man nur die oben p. 232 bemerkte Regel beobachte, nämlich von einer unvollkommenen Konsonanz (d. h. bei den Alten von der grossen und kleinen Terz oder Sexte) zur vollkommnen (d. h. zum Unisono, zur Oktave od. Quinte) durch die nächsten Intervalle schreite *), fügt er hinzu: „Et ciò si potrà sempre fare in ciascun luogo, senza porre il segno della corda chromatica." Und weiterhin: „La natura hà provisto in simil cosa: percische non solamente i periti della musica, ma anco i contadini, che cantano senz' alcuna arte, procedono cantando à questo modo per intervallo del semituono."

Eben so sagt Sethus Calvisius in der Melopoeïa, Erfurt 1592, cap. 13 (nachdem er ebenfalls bemerkt, man müsse in den Klauseln durch Semitonia fortschreiten): natura enim in his locis appetit hoc intervallum et elevat quodammod osonum, etiam signo chromatico (♯) non adscripto.

Wenn nun aber aus diesen und ähnlichen Stellen das Einsetzen der Accidentien unwidersprechlich nothwendig erscheint *), so möge man doch den Verfasser dieses Aufsatzes ja nicht missverstehen und glauben, er wolle der neuern Oberflächlichkeit, welche nun bei diesem Geschäfte ad libitum verfahren möchte, das Wort reden. Vielmehr achtet er nichts für nöthiger, als die Gesetze aus den Schriften der Alten zu erforschen, nach welchen Accidentien eingesetzt werden sollen. Dass dies bei allen Klauseln der Fall gewesen, leuchtet aus obigen Stellen ein. Allein auch ausser den Klauseln fanden Accidentien statt, so dass Vanneo in der Musica aurea, Romae 1533 ein eigenes Kap. (37) de notulis extra Cadentias Diesi (d. h. ♯) sustentandis, hat. Leider habe ich diese Notiz nur aus Walther. Es würde durch eine gründliche Darstellung der musica ficta das ganze Wesen der alten Tonarten aufgehellt, da sie nicht mehr bleiben, wofür man sie gewöhnlich hält und wofür sie auch die Alten oft ausgeben möchten. Denn es war eine sonderbare religio der Alten, die Accidentien nicht zu verzeichnen, um die Kirchentöne nicht für das Auge zu entstellen. Aber die alte Musik hat auf erstaunliche Weise durch diese Mischung an Mannigfaltigkeit ge-

*) Man sollte also z. B. nicht von der kleinen, sondern von der grossen Sexte zur Octave, nicht von der grossen Terz, sondern von der kleinen zum Unisono bei Kadenzen gehn. Er giebt hiervon eine Menge Beispiele.

*) Auch Forkel, Gesch., Bd. II., p. 514 behauptet dies sehr bestimmt, jedoch ohne die Sache weiter auszuführen.

wonnen, da die wesentlichen Töne allerdings die diatonischen bleiben, nach Befinden aber von denselben abgewichen ward. Herausgeber von Tonstücken des XVI. Jahrhunderts thäten daher wohl, sich mit jenen Gesetzen genau bekannt zu machen, zugleich aber, da stets die Möglichkeit des Irrthums von ihrer Seite bleibt und nichts die Stücke der Alten mehr entstellt, als falsch eingesetzte Kreuze, die letztern nicht zwischen, sondern über die Noten setzen zu lassen, im Uebrigen aber die alten Drucke oder Handschriften diplomatisch genau wiederzugeben.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zum Choral der Alten zurück. Dieser wird, wenn man die Harmonie des XVI. Jahrh. beibehält und in sie sowohl, als in die Melodie die nöthigen Accidentien einsetzt, in seiner ganzen ächtprotestantischen Herrlichkeit dastehen. Die Grossartigkeit und Macht dieser Harmonien, welche fast nur aus Accorden der ersten Lage bestehen und so dem Volksgesange durch ihre Einfachheit trefflich entsprechen, lässt sich am besten aus der Anschauung abnehmen. Ich habe deshalb einige Proben aus Gesangbüchern des XVI. und dem ersten Anfang des XVII. Jahrhunderts, dem eigentlichen Glanzpunkte der Choralkunst, in der Beilage angefügt.

Auffallen wird in dieser Beilage auch die oft gänzlich von der jetzigen abweichende Gestalt der Choräle in rhythmischer Hinsicht. Und dies ist der zweite Hauptpunkt, den ich beim Eingang erwähnte. Im Verlauf der Zeit sind nämlich bei uns alle Noten der Choräle in gleiche verwandelt, und es ist die Arroganz seichter Halbwisser aufs höchste getrieben, wenn sie dem Choral aus diesem Grunde Vorwürfe der Langweiligkeit, Schwerfälligkeit, Einförmigkeit machen, die ihn freilich nur zu oft in seiner jetzigen, nicht aber in der frühern Gestalt treffen. Freilich sind jetzt Tripeltakte in grade, lange Noten in kurze, kurze in lange verändert, so dass oft Töne, die ursprünglich auf gute Zeit fielen, jetzt auf schlechte fallen, und umgekehrt. Die mächtigen Syncopen, welche z. B. den Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott," so grossartig machen, sind auch weggefallen.

Erklärbar ist diese Veränderung. Der Sinn für den Choral nahm bei der ersterbenden Liebe für das Kirchlichreligiöse überhaupt ab, und damit auch die Fertigkeit des Gesanges im Volke. Diese war im XVI. und XVII. Jahrh. viel grösser, als man gewöhnlich denkt, worüber die augenscheinlichsten Zeugnisse vor uns liegen, welche der Verf. in einem andern Aufsatze zusammenzuschmelzen gedenkt. Das XVIII. Jahrh. hingegen, in seiner religiösen Schlaffheit gestaltete den Choral völlig um, so dass man den alten kaum in seiner Verstümmelung wiedererkennt, wenn auch die Noten in ihrer respektiven Höhe und Tiefe geblieben sind. Man vergleiche nur einmal z. B. den Choral: „Jesus Christus unser Heiland, der Gottes Zorn von uns wandt," wie er hier abgedruckt ist, mit der jetzigen Gestalt desselben.

Aber auch ein theoretisches und historisches Missverständniss trug zur Umgestaltung des Chorals bei. Die Alten sagen nämlich, wenn sie die Choralmusik oder plana der mensurata oder figurata entgegensetzen, erstere sei: notularum sub una et aequali mensura simplex et uniformis pronuntiatio sine incremento et decremento prolationis. So Faber a. a. O. p. 11 und ähnlich alle Zeitgenossen. Seb. Heyden pag. 2: Choralis est ea musica, in qua simplex et paene (!) unica notularum forma, eodem colore, eandem perpetuo quantitatem extra omnem augmentationem et diminutionem retinet. Man merke wohl auf die letzten Worte. Gleichmässig sind im Choral die Noten insofern, als eine und dieselbe Note nicht bald länger, bald kürzer gemacht wird, wie dies in der musica mensuralis der Fall war, wo durch die vorgesetzten, die innern und äussern Zeichen (signa interna et externa) angedeutet wurde, ob z. B. eine longa 2 oder 3 breves, eine brevis 2 oder 3 semibreves enthielt. Dies trug die Lehre von den tribus gradibus musicis vor, welche in der Choralmusik nicht vorkommen. Aber keineswegs hatten in letzterer alle Noten gleich viel Schläge, sondern sie veränderten nur nicht ihre respektiven Schläge durch die gradus. Der erste Blick in ein Choralbuch des XVI. Jahrh. lehrt dies praktisch. Anders war dies bei der eigentlichen katholischen kirchlichen musica plana, über die wir jedoch

hier jetzt nicht weiter sprechen können; denn die Leser möchten über die Länge des Aufsatzes ungeduldig werden. Der Verfasser glaubte aber über einen so hochwichtigen Gegenstand, der eine Hauptseite der protestantisch-kirchlichen Kunst ausmacht, einige Andeutungen geben zu dürfen, vielleicht um sich auch von Männern, die mehr Zeit auf denselben verwenden können, belehren zu lassen. Er ist aber keineswegs der Meinung, dass der Choral in seiner Urform wieder in die Kirche einzuführen sei, schon aus dem einfachen Grunde, weil dies unmöglich wäre: es war nur das die Absicht des Verf., Freunde älterer geistlicher Musik, die in Singvereinen zusammentreten und nach Anleitung des Thibautschen Buches auch dem Choral ihre Liebe widmen, auf diesen Punkt aufmerksam zu machen. Denn Thibaut, der die Sache gewiss sehr gründlich kennt, könnte doch sehr leicht missverstanden werden, da er in seinem Buche nicht ausdrücklich von der Harmonie und dem Rhythmus der Choräle spricht und pag. 203 den Singvereinen das Mortimer'sche Werk empfiehlt, wo doch im Anhange in beiden Hinsichten die Choräle durchaus nicht in der Urform gegeben sind. Singvereinen also, die nicht auf halbem Wege stehen bleiben und sich den Genuss alter Melodie nicht durch moderne Harmonie und Taktlosigkeit verkümmern wollen, wäre daher sehr zu empfehlen, sich ein vierstimmiges Gesangbuch aus dem XVI. Jahrh. anzuschaffen. Da dies indessen oft schwer hält und auch das Aussetzen der Stimmen, welche dort nicht in Partitur, sondern jede besonders gedruckt zu sein pflegen, mancherlei Schwierigkeiten macht, so wäre eine Sammlung ältrer Choräle in der Urform sehr wünschenswerth. Eine Reihe solcher Choräle soll auch abgedruckt werden in der ausgezeichneten, mit diplomatischer Treue verfassten Sammlung geistlicher und weltlicher Gesänge des XVI. Jahrh., vom Herrn Organisten Becker in Leipzig, Dresden bei Paul, auf welches Werk wir das Publikum aufmerksam machen.

B—th.

Beurtheilungen.

1. Troisième Fantaisie elegante ou Potpourri brillant sur de thême favorit de l'Opera la „Muette de Portici" par Charles Czerny. Oe. 197. Haslinger in Wien.
2. Potpourri pour le Violoncelle avec acc. du Pianoforte par Joseph Merk. Oe. 5. Mechetti in Wien.
3. Premier Rondino pour le Pianoforte sur le thême favorit de l'Opera le „Siege de Corinthe" par Constantin Holland. Leuckardt in Breslau.

Drei Produkte der Unterhaltungs- nicht der Tonkunst. Es ist nichts gegen das Potpourri-Schreiben und Spielen zu sagen, wenn man nur den Standpunkt der Theilnehmer im Auge hat; unpassend wären solchem Vorhaben gegenüber höhere Anfoderungen. Vielmehr kann man die Gewalt der Tonkunst darin erkennen, dass sie mit dem äussersten verbleichenden Schein der heiligen Flamme, die in ihrem Busen lodert, noch Tausenden in ihr glanzloses Leben einen erheiternden Schimmer wirft, dass sie auch dem unrüstigern Jünger vergönnt, Freude zu verbreiten und Lohn zu gewinnen.

Die vorgenannten Künstler haben in diesen Arbeiten nicht der Kunst huldigen, sondern der Modeunterhaltung dienen wollen; auf diesem gemeinschaftlichen Standpunkte trifft sie gleichwol verschiednes Urtheil. Herr Merk, einer der grössten jetzt lebenden Violoncellisten, hat für sein Instrument geschrieben; und es darf nicht erst erwähnt werden, dass er es als Kenner und Meister desselben gethan. Er hat seine Arbeit auf die Liebhaber berechnet; und da für sein Instrument noch so wenig Solosachen von wahrem Kunstwerth existiren, so gilt sein Potpourri als ein gar beachtenswerther Beitrag zur Virtuosen- und Modeliteratur. Er wird den Spielern willkommen sein und keinen von bessern Werken abziehen, deren, wie gesagt, so wenig sind — Herr Holland hat fremde Themata gewählt aber er hat sie doch zu einem Ganzen zu verarbeiten gestrebt; er scheint den Karakter seines

Hauptthemas, eine gewisse Keckheit, nicht haben aufgeben zu wollen. In beiden Beziehungen hat er nicht Ausgezeichnetes geleistet, aber auch nicht Alles verfehlt. Wir wünschen ihm ernstre Studien und Arbeiten. Wer für das Pianoforte schreibt, nach Beethoven, Felix Mendelsohn, K. M. v. Weber, Mozart u. s. w., dem steht nicht zu Gute, was wir oben bei Herrn Merk geltend gemacht, und was die meisten Virtuosen andrer Instrumente für sich in Anspruch nehmen können. — Herr Czerny hat ein Paar Modethemata mit ein Paar Modefiguren verbrämt, locker aneinander gehängt, dabei bis zum Ekel in der Höhe quinkelirt; zu der leichtesten Aufgabe die seichteste Behandlung. Solche Sachen werden nun den jungen Schülern eingeübt, bis Geist und Gefühl ertödtet sind und der Sinn an dem leeren Kitzel verderbt. Er könnte es besser machen; warum beschämt er sein eignes Talent?

Von nicht grösserer Bedeutung sind folgende Werke.

1. Variations brillantes pour le Pianoforte. Oe. 12.
2. Variations etc. Oe. 14. Beide von C. Czerny, 2te Aufl. bei Haslinger in Wien.
3. Introduktion et Variations brillantes pour Pianoforte par C. Czerny. Oe. 208. Mechetti in Wien.
4. Introduction etc. par Georg Michéuz. Oe. 41. Daselbst.
5. Fantasie et Variations brillantes p. Pfte. et Violoncelle concertants p. C. G. Reissiger et J. Merk. Daselbst.
6. Introduction et Variations p. Pfte. p. J. X. Chwatal. Oe. 2. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allesammt sind blosse Figurirungen, bald mit einer leichtgedachten Introduktion; mit einer weiter ausgeführten Finalvariation, bald nicht; allesammt verzichten daher auf jede tiefre Bedeutung, auf die Ehre, den Musterbildern Beethovens, Haydns, C. M. v. Webers, Bachs nachzustreben. Sie wollen mit glänzendem, zierlichen Spiel, auch wol mit eingestreuten sentimentalen Accenten der Modeliebhaberei Nahrung geben; und das erreichen sie alle, darin sind sie alle empfehlenswerth. Am zierlichsten erscheint hier Czerny; wenn er nur nicht soviel klingelte; muss es denn immer die viergestrichne Oktave sein? Am glänzendsten sind Michéuz und die neuen Dioskuren am Virtuosenhimmel, Reissiger und Merk; an „musikalischem Sentiment" möchte man dem Böhmen Chwatal bei dieser Konkurrenz fast den Vorzug einräumen. Sein erstes Werk enthält recht artige Polonaisen (ebenfalls bei Breitkopf und Härtel.) Möge er bald sich höherm Streben widmen.

Allerlei.

Aus Italien.

Fräulein Karl aus Berlin ist am 11. Juli c. zum letzen Male in Turin aufgetreten, und vom Publikum mit Blumen und Gedichten, trotz der Sontag, überschüttet worden. Die Direktion des Theaters hat ihr ein brillantes Abschieds-Diner in einer Campagna gegeben. Ausserdem ist eine sehr günstige Recension über sie in einer Turiner Zeitung erschienen. Jetzt geht sie zu einer Gräfin Ali, Nichte des Herzogs Visconti auf deren Campagne al Sago di Como, um sich da etwas auszuruhen. Dann hat sie ein brillantes Engagement zum Karneval in Rom angenommen, wo sie mit der Pisaroni oder Mariani singen wird. Der berühmte Mercadante ist ausdrücklich nach Turin gekommen, um die Karl nach Madrid zu engagiren. Sie hat solches abgelehnt, aber, wie sie mir schreibt, kürzlich über 2 Stunden mit ihm studirt.

Neue Zeitschrift.

Von Herrn Dr. R. O. Spazier, unserm geehrten Mitarbeiter, werden jetzt „Nürnberger Blätter für öffentliches Leben, Literatur und Kunst" herausgegeben, deren erste sehr gehaltvolle Nummern uns eben vorliegen. Die musikalische Zeitung ist nicht der geeignete Ort zu ihrer Würdigung, da der grösste Theil des Inhalts nicht musikalisch ist. Doch wird ein Fragment aus einem Berichte des Herrn Spazier über Schneiders Oratorium:

Christus das Kind

gewiss allgemeinen Antheil finden, und möge die

Aufmerksamkeit unsrer Leser der neuen Unternehmung zuwenden.

„Betrachten wir nun endlich das Kunstwerk selbst und zuerst die Dichtung. Es war aufgeführt zur Feier des Konfessions-Jubiläums, und wir hören vielleicht fragen, konnte man nicht vielleicht ein Musikwerk finden, das näher zur Feier gerade dieses Tages nach seinem Gegenstande passte, mit dem es einen speziellen Zusammenhang nicht zu haben scheint? Wohl ist diese Frage gethan worden, und doch ist jener spezielle Zusammenhang so leicht zu finden! Christus das Kind, weist dies uns nicht zurück auf die ersten, reinen Uranfänge des Christenthums, und erinnert uns gar mächtig daran, wie der schöne, einfachste und geistigste Engelglaube, so wie er den Menschen allein überliefert und in die Hände gegeben blieb, immer durch verdorbnere Kanäle im Laufe der Zeit floss, bis er zu Luther fast unkenntlich herabkam, und nichts weniger als so beschaffen war, dass die „Kindlein," die der Herr zu sich kommen lassen wollte, mit grossem Vortheil an dem Munde der Priester hängen konnten. Und jenen Anfang sollen euch die Töne schildern, die der Meister eben beginnen lässt. Ihr hört ihm zu, wie er jene Kinderzeit des Christenthums euch malt, und bei jeder Stelle, wo es ihm gelingt, die ganze unendliche Fülle ihrer Seligkeit euch an das Herz zu legen — schaut ihr freudig gerührtern Blickes zu dem Bilde zurück, froher nun, dass die Männer dort sie euch wieder erkämpfen! —

Vom poetischen und künstlerischen Standpunkte aus ist in der ganzen Zeit, die auf das Alterthum folgte und die das Christenthum herbeiführte, auch kein Stoff für alle Künste, Poesie, Plastik wie Tonkunst reichhaltiger, erhabner und zugleich vielseitiger, als jene ersten Anfänge des Christenthums, wie die Tradition sie uns schildert. In keinem Mythus, selbst in keiner noch so poesiereichen Religion der Orientalen, die phantastischen Hindus nicht ausgenommen, weht ein so poetisch geheimnissvoller und erquickender Schauer als in der Weise, wie die Evangelisten von dem ersten Erscheinen Christi auf der Erde erzählen. Jedes Jahr, nach dem beinahe zwei Jahrtausende verlaufen, tritt er in der schönen Weihnachtszeit uns mit ewig erneuernder Kraft wieder an, und, vielleicht sich selbst unbewusst, nur nach der empfangenen Empfindung handelnd, suchten die Menschen durch das Verstecken der an diesem Fest zu gebenden Geschenke, durch das erwartungsvolle Dunkel, in das sie vor dem Anzünden des Lichtglanzes einander bergen, jenen hohen Schauer, den das Herannahen von etwas Göttlichem verkündet, sich zu bewahren. — Die Nacht, welche der Himmel mit einem Lichtstreif erleuchtet; — die Hirten auf dem Felde, der Chor der Engel — es kann Lieblich-Erhabners nicht gedacht werden! Und dann weiter fort die Schicksale des Kindes Christi — das plötzliche Erscheinen der Magier aus fernen Landen, einem Sterne nachziehend; — die Erde, die sich so in ihren Repräsentanten gleichsam vor ihrem geistigen Könige beugt; — dann wieder Sturm, den der leidenschaftliche Mensch im Bethlemitischen Kindermord mit grauser Nacht auf all das Glänzende hereinbrechen lässt; — die Rettung, die Flucht nach Aegypten, die Wiederkunft — Alles das bietet ein so lebendiges, wechselndes, bald schauerliches, bald mildes, bald fruchtbares, bald trotziges, bald gläubig ergebnes Sein — ein so, alle Gefühle der Menschenbrust aufregendes, dramatisches, episches und lyrisches Leben — dass jede Kunst überall vergeblich in allen Geschichten nach einem schönern Vorwurfe sich umschauen dürfte; — mit Ausnahme der Bildhauerei; — die ist auch ans Stetige, Ruhige zu sehr gewiesen, um dies sprudelnde schnell vorüberfliessende Leben zur Anschauung bringen zu können; sie gehört auch ins Alterthum, ihr gehören jene Götter, die in ruhiger abgeschlossner egoister Selbstgenügsamkeit sich in sich selber versenken. —

Die einzige plastische Kunst, die der romantisch-farbigen Zeit des Christenthums vorbehalten bleiben konnte, und die sich auch sobald der Steinplastik des Alterthums gegenüber vornehmlich ausbildete — die Malerei, musste die Bedeutung dieses grossartigen Stoffes in der Kindheit Christi sogleich wahrnehmen, musste sich desselben sogleich nach allen Seiten hin bemächtigen. Und gehen wir in die Säle der Gallerien ältester wie neuerer Meister, überall tritt uns das Kind in der Krippe, die Erscheinung und Anbetung der Magier, der Bethlehemitische Kindermord, die Flucht nach Aegypten, die Verkündigung der Maria und dergleichen hauptsächlich entgegen. Wir können dreist behaupten, es sind das überall die gelungensten Stoffe, in denen auch selbst geringere Meister noch Erfreuliches leisten. Sie stellen schon weniger ergreifend den andern poetischen Gegensatz des Christenthums, den Tod und die Verklärung dar, und, was zwischen beiden in der Mitte liegt, das Jünglings- und Manneswirken des Erlösers ist überall das, was am wenigsten gelingt. Vergebens erschöpften sich

die grössten Meister in Versuchen, das männliche Antlitz und die Gestalt Christi wiederzugeben; selbst von der Madonna haben wir nur ein Bild, es ist die göttliche „di San Sisto Raphaels;" — und vielleicht hält sie selbst nur das einzige wahre Christuskind im Arm; — denn die Malerei reichte selbst in ihrem grössten Coriphäen nur aus, eines Theils dieses reichhaltigsten Stoffes vollkommen genügend sich zu bemächtigen. Die Gründe davon würden uns zu weit vom gegenwärtigen Zwecke abführen. Wir können sagen, die Malerei habe sich an diesem grossen Stoffe bereits erschöpft; was sie darin hat leisten können, ist geschehen, und jeder neue Versuch wird hinter den alten zurückbleiben müssen, ein an sich bedeutungaloser sein. Schon am Ende des 17ten Jahrhunderts hätte es klar werden müssen, dass sie denselben für die Zukunft an die neue Kunst zur anderweitigen, gesteigerten Durchführung abgeben müsse, an die Tonkunst; — um so mehr, als es dieser allein vorbehalten bleiben kann, ihn mit einmal ganz zur Anschauung zu bringen, in der Reihenfolge, wie er sich lebendig zugetragen — während der Malerei immer nur einzelne, zerstückelte Momente bleiben konnten. Und schon in letzterm liegt der Beweis, dass die Tonkunst eine höhere, mächtigere sei, als die Malerei, abgesehen davon, dass sie vermittels des Ohrs und der Menschenstimme die höchsten geistigen Dinge in den Menschen auch am geistigsten hineinführt, während die Farben, die Sinne ergreifend, ihn aus der sinnlichen Sphäre zu wenig herauslassen, und ihn in einen gewissen irdischen Kreis hineinbannen. — Und jener Stoff, von dem wir sprechen, erscheint eigentlich und besonders darum der Tonkunst vornehmlich zugemessen, als die Tradition vornehmlich mit dem Gesang der Engel: „Ehre sei Gott in der Höhe" wirkt, einer Sache, welche die Malerei fast gar nicht, die Poesie nur schwach zur Anschauung bringen kann.

Es ist eben nun so sehr auffallend, dass, wenn wir uns unter der Masse von kirchlichen Tonwerken umsehen, wir die Behandlung dieses grossartigen Stoffes selten anders als gelegentlich erblicken. Es zeugt nichts so davon, wie die Musik mitten in ihrer Entwickelungsepoche sich befinde, und dass ihr eigentliches Reich erst noch angehen müsse. Und wir nehmen doch in Rücksicht des Stoffes dasselbe Verhältniss wahr, wie wir bei der Malerei es angaben. Die Kindheit Christi ist auch für die Tonkunst der ergiebigste, poetischste, mannigfachste Moment nach allen Seiten hin; weit weniger und monotoner schon ist der des Todes und der Verklärung; der schwierigste wiederum das Dazwischenliegende — und eben so wenig wie den Malern ein Antlitz Christi gelang, kann die Tonkunst einen männlichen Christus genügend geben; — und wenn selbst ein so gottbegabter Meister, wie Beethoven, am Oelberge uns Jesus durch Töne malen will; wir fühlen uns nicht nur nicht befriedigt, es widersteht uns sogar. — Bei der Kindheit Christi ist aber Alles dem dunkeln, geheimnissvollen Reiche anheim gegeben, indem die Musik mit grösster Wirkung sich bewegt; hier erscheint die Wirkung des Göttlichen nur auf die verschiednen Gemüther, und darum auf verschiedenste Weise, nicht das unmalbare Göttliche selbst. — Und merkwürdig genug, die meisten kirchlichen Musikwerke bewegen sich ausser den Ritualen der Messen u. dgl., entweder im alten Testamente, bei Moses, Josua, den Makkabäern u. s. w., oder wenn sie in das neue schüchtern eintreten, so ist es immer fast der Tod und die Verklärung Christi, was sie behandeln. Es hat das einen doppelten Grund; einmal erfodert dieser Stoff weniger Mannigfaltigkeit an sich selbst; zweitens ist das Schrecken, das Furchtbare, dann das Klagende, theils mit gröbern und wenigern, mit unausgebildetern und mit den leichtern Massenwirkungen wiederzugeben, als die Innigkeit, Lieblichkeit im Kontrast mit allen jenen Elementen zusammen; — endlich erfodert die Kindheit Christi in der Behandlung zugleich so viel, ich möchte sagen, künstlerische Heiterkeit, selbst im Tragischen und Innigen, zu der jede Kunst erst bei ihrer Vollendung sich hinaufschwingt, jenes künstlerische ruhige Beherrschen des Stoffes, das wie ein Gott erhoben über die Schöpfung schwebt. — Beweis von allem diesen giebt, dass der einzige Kirchenkomponist, der sich überhaupt und mit Erfolg an diesem Stoffe, und doch auch nur gelegentlich versuchte, gerade der grösste und bis jetzt unerreichbarste Oratorien-Komponist war; — Händel in seinem „Messias." — Aber er konnte die Aufgabe darum nicht genügend lösen, weil er keinen Dichter hatte, selbst sich die Stellen aus den Evangelien heraus las — und der Stoff so dramatisch behandelt werden muss, dass zur Ausführung ein Dichter nothwendig das Gerüst erst, zu bauen hat.

(Hierbei eine Musikbeilage.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

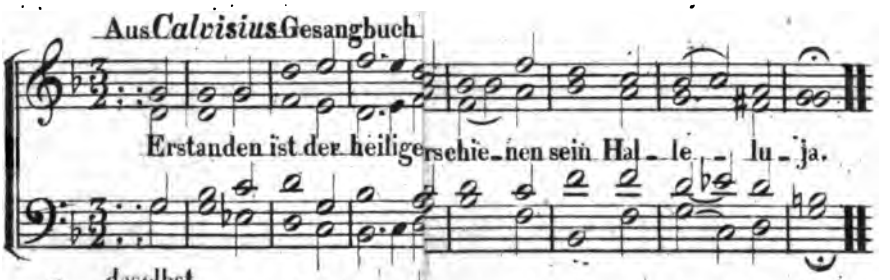
So eben ist in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen:
„La Prise d'Algier." Algier's Einnahme. Militairisches Tongemälde für Pianoforte, von J. Payer. 25 Sgr. Inhalt: „Nacht und Meeresstille." — „Sonnenaufgang." — „Abfahrt der Flotte." — „Sturm." „Ankunft der Flotte vor Algier." — „Anrücken der Beduinen, der Algierer." — „Attaque der Franzosen." — „Bombardement von Algier." — „Ankunft eines Parlementaire, Capitulation der Algierer." — „Triumphzug der Franzosen." —
„Le Tocsin, la Résistance et la Victoire." Die Sturmglocke, Kampf und Sieg. Gemälde des 27., 28. und 29. Juli 1830. Für Pianoforte, von J. Payer. 22½ Sgr. Inhalt: „Allgemeine Bewegung." — „Die Sturmglocke." — „Schwur zu siegen, oder zu sterben." — „Zusammenströmen der Nationalgarde." — „Gefecht." — „Die Marseiller Hymne." — „Die Parisienne; Unser ist ist der Sieg!"

Beilage

Die Choräle sind der Bequemlichkeit und in den Originaldrucken: die

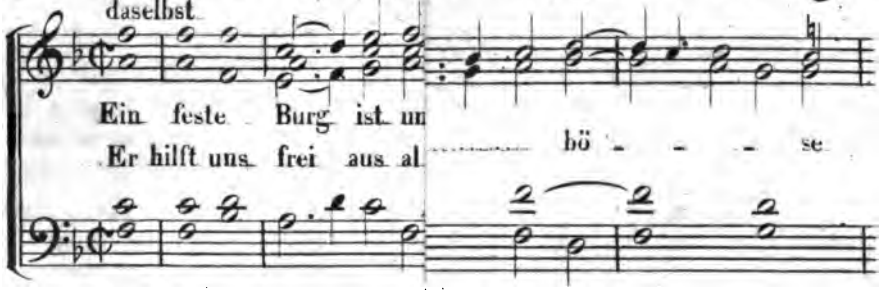
Aus *Calvisius* Gesangbuch

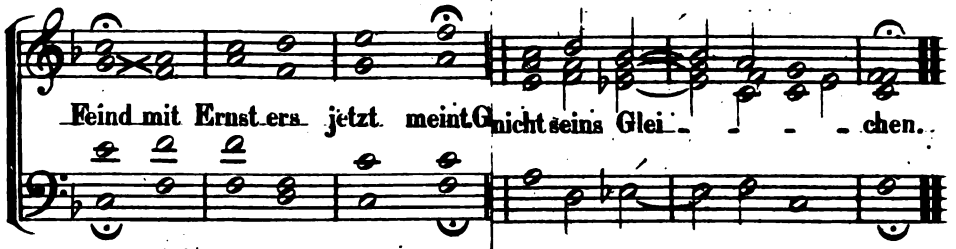
№ 1.



daselbst

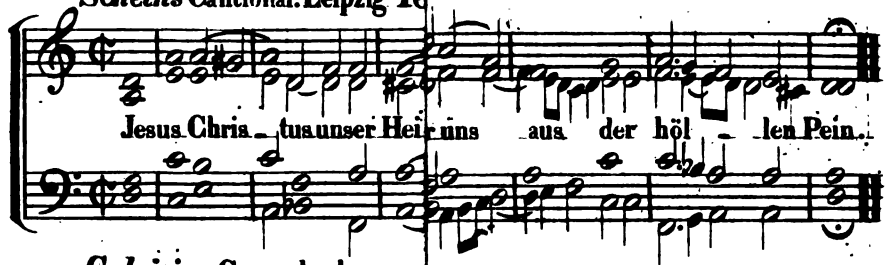
№ 2.





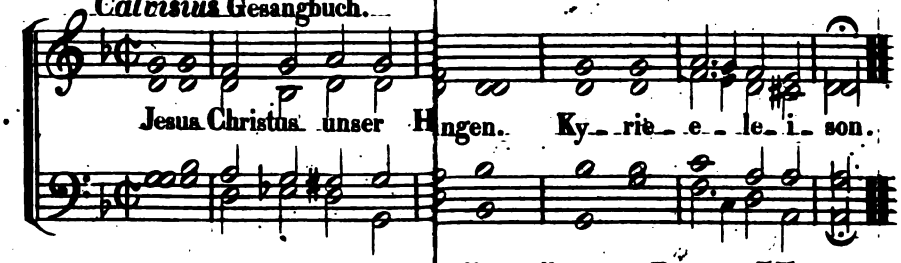
Scheins Cantional. Leipzig 16

№ 3.



Calvisius Gesangbuch.

№ 4.



BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 18. September — № 38. — 1830.

Freie Aufsätze.

Ueber das Handwerk in der Kunst.

Wir sind in den letzten Zeiten so oft erinnert worden, dass die Kunst etwas Göttliches und Himmlisches sei, dass wir nicht umhin können, sie immer mit dem Heiligsten und Höchsten, was wir kennen in Verbindung zu setzen. Um so mehr muss es uns wundern, dass in dieser Kunst auch von einem Handwerk die Rede sein soll, welches doch ganz irdischer und gemeiner Natur ist.

Indessen dies ist unsrer aller Schicksal auf Erden. Wir bestehen alle aus zwei Elementen, einem geistigen und irdischen. Der Geist ist überall in einen groben Stoff gehüllt, und muss neben seinen edlen und hohen Zwecken auch eben zur Erreichung derselben sich zu vielen niedrigen und gemeinen Geschäften hergeben. Wir können uns daher nicht wundern, wenn wir diese Zusammensetzung auch in der Kunst wiederkehren sehn, und müssen nur darauf denken, diese verschiedenartigen Elemente nach Kräften in Harmonie zu setzen.

Was ist denn Kunst? Sie ist allerdings eine Idee, und insofern etwas Geistiges; aber sie ist Realisirung dieser Idee, und hat demnach mit einem äussern Stoffe zu thun, der ihr fremdartig ist, der ihr widersteht, und den sie nur zum Theil und allmählig zu beherrschen im Stande ist. Es ist mit dieser Idee wie mit allen übrigen, wie mit den Gedanken in Bezug auf die Sprache. Ohne die Sprache wären die Gedanken da, und auch nicht da; ohne dieselbe könnten sie zwar im Urbewusstsein sich befinden, aber nicht sich ausbilden, sich entwickeln, und somit gelangen sie erst durch die Sprache zum eigentlichen Dasein. Mit den Ideen der Kunst ist es eben so. Im Keim liegen sie allerdings schon lange in der Zeit in der Seele vor ihrer Realisation; aber dieser Keim kann eben so wenig wachsen und sich ausbilden, wie der der Pflanze, ausser in irdischen Stoffen, oder wie der Geist, ausser im sterblichen Körper. So strebt diese Idee unmittelbar zur Realisation und giebt dadurch die Kunst.

Wenn wir nun wie Gott wären, so würden wir alle diese äussern Realisa allerdings nur als Zweige einer und derselben höchsten Idee erkennen, ja sie würden uns gar nicht als Realien erscheinen, und wir würden sie eben so folgerecht beherrschen wie unsre Gedanken. Da wir aber mit einem beschränkten und endlichen Geiste geboren sind, und diese Aussenwelt nicht als unser Geschöpf, sondern als eine uns beengende und oft beschwerende Masse erscheint, so können wir freilich Ideen des uns gegebenen Geistes nur versuchsweise in diese Aussenwelt hineintragen, um zu sehen, an welchem Orte dieselben dazu passen; und passen werden sie gewiss irgendwo, so wahr das Gefühl unsers Geistes und die Form in der Aussenwelt von einem und demselben Gott und nach derselben Norm geschaffen sind. Aber nur mit einem Ahnungsvermögen, und durch Versuche können wir den rechten Ort dieses Zusammenstimmens finden, und dies Versuchen ist eben das Handwerk der Kunst.

Wir können, genau genommen, zwei Stufen dieses Handwerks unterscheiden. Das eine ist das eigentlich Technische, was mit der Behandlung der blossen Materialien zu thun hat, dahin gehört bei den Malern die Auffindung und Verbindung der Farbenstoffe, und andere mehr. Die Musik, welche es schon mit einem weit

geistigern Elemente zu thun hat, ist von diesem Technischen weniger abhängig; man könnte dahin nur die Erfindung und Verfertigung der Instrumente u. dgl. setzen. Dieses Technische hat mit dem Geistigen wenig zu thun, da, wie ich schon gesagt, die blosse Materie unserm beschränkten Geiste ganz entfremdet ist.

Die zweite Stufe des Handwerks liegt schon in der Ausübung der Kunst selbst, sie liegt in den nähern Mitteln derselben, nämlich bei der Malerei in der Einübung der Formen, bei der Musik in der der Tonverhältnisse. Von beiden kann der Geist immer auf einmal nur einen kleinen Theil übersehen. Wenn er aber seine Ideen realisiren will, so muss er eine möglichst grosse Menge von Formen in der Phantasie immer zur Hand haben, er muss die Gewandtheit besitzen, alle möglichen Arten und Abarten derselben schnell zu überschauen, um aus ihnen diejenige herauszufinden oder herauszubilden, in welcher sich die Idee seines Geistes am besten realisirt. Eben so muss der Tonkünstler eine unendliche Menge von Tonverhältnissen nach ihren verschiednen Gattungen und Zusammensetzungen übersehen, um aus ihnen diejenigen herauszusuchen, die sein Gefühl am besten ausdrücken. Dies ist aber Sache sehr vieler Versuche und unendlicher Uebung, die zwar sich der Vollkommenheit nähern, aber es nie zu derselben bringen kann. Diese Versuche oder diese Studien sind nun das Handwerk der Kunst im eigentlichen Sinne. —

Es ist eine Wechselwirkung hierin zwischen dem Handwerk und der Kunst, so wie zwischen den mechanischen Geschicklichkeiten des menschlichen Körpers und dem Geiste; der noch unvollkommne Geist lernt dadurch seine Mittel kennen und fühlt sich selbst erweitert zu neuen Ideen. So bildet sich der noch unreife Geist des Tonkünstlers in diesen Formen, die wir das Handwerk nennen, heran, und bildet bei grösserer Reife wieder diese Formen weiter aus nach seinen tiefern Ideen.

Allerdings ist es dem Genie eine lästige Aufgabe, sich in die Fesseln des Handwerks zu schmiegen und von denselben einengen zu lassen. Es meint, durch das Studium dieser Formen werde der freie Geist unterdrückt und verliere die Spannkraft, die ihm zur Schöpfung höhrer Werke nothwendig ist. Es beruft sich auf das alte Wort der Schrift: „der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig." Indessen das wahre Genie wird durch diese Studien der Kunst nur erhöht, nicht gelähmt. Gleich einem Strome, der eine Zeitlang aufgehalten, nach überwältigtem Hinderniss um so gewaltiger braust, so wird das Feuer des Geistes wohl auf eine Weile ins Innere zurückgedrängt, aber bricht dann um so lebendiger hervor und durchdringt nun alle jene Formen selbst, die ihm bis dahin zur Hemmung gedient hatten. Mag immerhin eine Zeit lang der Geist zurückgedrängt scheinen, er geht nicht zu Grunde, so lange man nur sich bewusst bleibt, dass man eben jene Formen nur als Formen betreibe und einübe, so lange man sich nicht ihnen mit ganzer Seele und Liebe hingiebt. Es ist freilich ein Geschäft, das bedeutende Selbstverläugnung fodert, wozu Stärke der Seele gehört, aber ohne diese geschieht ja auch nichts Grosses auf der Erde. Nur Gott der Allmächtige bedarf keiner Anstrengung, weil in ihm die schöpferische Kraft unbeschränkt wohnt, und die widerstrebenden Elemente, in denen wir geboren sind, eben nur als das Werk seines eignen Willens erscheinen.

Es lässt sich denken, dass diese Formen im verschiednen Grade vom Geiste beseelt werden. Der Eine erkennt sie nur noch als Form und behandelt sie dem gemäss, aber vielleicht mit grosser Geschicklichkeit; auch er hat sein Verdienst, wenngleich ein untergeordnetes. Ein Anderer bringt schon mehr Geist hinein, aber er weiss nicht die ganze Masse zu durchdringen; es bleibt noch zu viel, gleichsam Körperliches und Materielles übrig, das nicht beseelt ist. Ein solcher leistet Versuche, die lobenswerth sind; aber freilich die Mängel empfinden lassen. Nur wenigen gelingt es immer, ein Meisterwerk zu liefern, d. h. mit tiefem Geiste das Ganze zu durchdringen und zu beleben. Ein solcher ist allein der rechte Künstler. Es soll freilich jeder dahin streben, ein Meister zu werden und etwas Meisterhaftes zu liefern; aber, wie bekannt, nur wenigen gelingt es. Bei einigen liegt es am

rechten Willen, bei andern vielleicht an der Natur; indessen ist jeder zu loben, der ein redliches Streben zum Meisterhaften hin zeigt. Auf diese Weise hilft er wenigstens der Kunst fort, und sein Nachfolger bringt das vielleicht zur Vollendung, was er nur zu Versuchen gebracht hatte. Der strenge Kritiker macht freilich die Ansprüche, nur Meisterhaftes zu finden, und allerdings sollte nur solches für Kunstwerk gelten und auf die Nachwelt kommen; aber in der Geschichte menschlicher Ausbildung ist auch das Unvollkommne schätzbar, wenn es nur einen löblichen Zweck, einen Fortschritt zeigt. Meist nur durch solche allmählige Bestrebungen kommt das Menschengeschlecht weiter, sie müssen daher mit Nachsicht beurtheilt werden. Glücklich aber ist derjenige, dem es gelingt, zur Vollendung durch zu dringen, das tiefe Genie mit der vollkommnen Ausführung zu vereinigen. Ein solcher trägt oft allein den Ruhm davon, den Mehrere vor ihm mühsam vorbereitet haben; nur selten kommt ein Genie wie vom Himmel und bringt Werke hervor, die einer neuen Schöpfung aus Nichts zu vergleichen sind.

Ueberall ist es daher die Gesinnung und der Wille, die über das Lobens- und Tadelnswerthe entscheiden. Wer im redlichen Streben nach dem Höhern den Geist oder die Idee in seine Werke zu bringen sucht, der werde anerkannt und schonend beurtheilt; auch wenn er nur Unvollkommnes zu leisten vermochte; er arbeitet einem Bessern und Vollkommnern vor. Auch wer treu und fleissig das Handwerk übt, die schon gegebenen Ideen in andern Formen für mittlere Zwecke brauchbar ausbildet, ist schätzenswerth und erwirbt in seinen Kreisen ein Verdienst. Nur derjenige ist eigentlich zu tadeln und herabzusetzen, der sich des Handwerks rühmt, wo er höherer Zwecke fähig wäre, der in künstlichen Schwierigkeiten desselben sein Verdienst sucht und dasselbe gern höher als die Idee geschätzt und von andern gepriesen sehen möchte. — Aber in unsern Zeiten scheint der andre Abweg weit näher zu liegen. Viele, im Gefühl des ihnen inwohnenden Geistes und verführt von der Leichtigkeit der Arbeit, die zugleich etwas Genieartiges an sich trägt, meinen gern, mit dem Geiste sei alles gethan, und das Handwerk oder die regelrechte Form sei nur ein Nothbehelf der Geistesarmen, die hinter demselben ihre eigne Dürftigkeit zu verstecken suchten. Der Geist, sagen sie, sei doch allein das Schöpferische, habe in sich selbst hinreichenden Grund und gebe die Regel aus seinem eigenen Wesen. Seien doch alle Gesetze zuerst vom Genie ausgegangen und nachher von andern unschöpferischen Köpfen abstrahirt worden. Aber eben darin sprechen sie die Widerlegung ihres eignen Irrthums aus. Ja, wenn das Genie immer gleich ein fertiges wäre, wenn es nicht eben durch fortdauernde Ausbildung seine Kräfte erlangte und seinen Umfang erweiterte, so möchten sie Recht haben. Ferner, wenn das Genie des Einzelnen ein allumfassendes wäre, was zugleich alle Richtungen mit Kräften aller frühern Genies in derselben Sphäre der Kunst in sich begriffe, so möchten sie die Hülfe des früher Geleisteten nicht bedürfen. Und selbst dann würden sie viel unnütze Zeit verderben, indem sie das erfinden müssten, was schon durch andre fertig daliegt, und da ein Menschenalter doch nur eine bestimmte Zeit währt, so würden sie lange das nicht leisten, was sie, auf den Schultern andrer stehend, zu leisten vermöchten. Denn die Formen, aus deren Studium wir eben das Handwerk bilden, sind doch am Ende das positive Resultat des von frühern Genies Geleisteten. Darum kann kein Genie des Fleisses entbehren; die Natur bringt nur den Keim desselben hervor, Gelegenheit und die Einwirkung der Aussenwelt geben demselben die erste Ausbildung, aber nur ein besonnenes, mit Absicht nach verschiednen Seiten durchgeführtes Studium kann es vollenden. Daher kann jedes Naturgenie, wie man es nennt, zwar eine einzelne Wirkung, einen einzelnen bedeutenden Eindruck hervorbringen; aber die Bestimmung desselben ist, nicht hie und da flüchtig zu ergreifen, zu ergötzen oder zu rühren, sondern einen dauernden Eindruck auf das ganze Empfindungssystem der Menschen hervorzubringen und dadurch einen entschiednen Fortschritt in dem Zustande des menschlichen Geistes zu bewirken. Ein solches aber kann nur geschehen in bestimmten und abgemessenen Formen, die in sich eine

Rande und Vollendung tragen. Darum ist es nicht nur Wunsch, sondern auch Pflicht eines jeden begabten Geistes, der nach den ihm verliehenen Kräften den grossen Zweck des Menschengeschlechts fördern will, sich nach allen Seiten durch Fleiss und Anstrengung möglichst zu vervollkommnen, um für die Welt etwas Ganzes und Tüchtiges zu leisten. Wehe dem geistreichen Manne, der durch die Leichtigkeit der Arbeit oder durch den Dünkel seiner eignen Kräfte sich verführen lässt, in sich selbst eine allgenügende Fülle zu finden, er wird früher oder später das Unvollkommne seiner Arbeit, das Ungenügende seiner Wirksamkeit erkennen und bedauern.

J. G. Kaestner.

Beurtheilungen.

Hundert zwei und siebzig Vorspiele für die Orgel über 94 Choralmelodien, sowohl zum Gebrauche beim Gottesdienste wie auch als Schule zur Vervollkommnung im Orgelspiele, grösstentheils aus den verschiedenen Werken mehrerer Komponisten zusammengetragen und herausgegeben von C. Karow. Bunzlau, C. A. Appun's Buchhandlung. Preis 1 Thaler 25 Sgr.

Es hat bisher für solche, welche im Orgelspiele sich vervollkommnen wollten, an einem Handbuche gefehlt, welches das Vorzüglichere von Orgelstücken mehrerer Komponisten in sich vereinigt; denn gerade die gediegenen Orgelsachen befinden sich oftmals in mehrern grössern Werken zerstreut, deren Anschaffung für Unbemittelte, die guten Willen mit Talent verbinden, mit Schwierigkeiten verknüpft ist.

Herr Karow, Lehrer am Seminar vor Bunzlau, selbst praktischer Orgelspieler, hat dieses Bedürfniss nur allzu tief empfunden und solchem seinerseits abzuhelfen gesucht; er tritt, soviel Ref. weiss, zum Erstenmal mit Herausgabe von Orgelstücken auf, und es gereicht seinem Geschmack sowohl, wie auch seiner Einsicht zur Ehre, dass er uns das Vorzüglichste und Anziehendste anerkannter Meister; eines Seb. Bach, Fischer, Rink, Umbreit, Knecht, Vierling und andrer darbietet, und sich dadurch ein bleibendes Andenken beim Orgel liebenden Publikum stiftet; er selbst aber hat auch mehrere Orgelstücke seiner Komposition uns hier geliefert, welche seine theoretischen und praktischen Kenntnisse bekunden.

Der Herausgeber fand sich veranlasst, den Zöglingen des Seminars von Bunzlau einen Stoff zur Bildung ihrer Fertigkeit und ihres Geschmacks im Orgelspiel in die Hand zu geben und sie zugleich mit einer gehörigen Anzahl von Vorspielen zu versehen, deren sie sich nicht nur in der Folge, bei Fortsetzung ihres Musikstudiums, sondern hauptsächlich bei ihrer künftigen Amtsführung als Kantoren und Organisten beim öffentlichen Gottesdienste bedienen könnten, um dadurch die kirchliche Feier auf eine würdige Weise zu unterstützen u. s. w. Es ist sehr löblich, dass der Herausgeber zum Behufe des Unterrichts angegeben hat, in welcher Ordnung die Nummern der Vorspiele vom Leichten zum Schweren fortschreiten; so ist auch ferner die Einrichtung zu loben, dass man bei keinem Vorspiel nöthig hat, das Blatt umzuwenden; was nun dadurch der alphabetischen Folge der Vorspiele abgeht, ersetzt auf der andern Seite das Melodienregister.

Die Zahl der Choralvorspiele beläuft sich, wie oben erwähnt, auf 94, welche bestehen:

1) Aus Vorspielen ohne Pedal,
2) Trios, triomässigen Vorspielen,
3) Fugen, Fugetten und fugirten Vorspielen.

Was nun No. 1 betrifft, so müssten diejenigen Kantoren und Organisten, deren Orgeln der Pedale ermangeln (das Pedal ist freilich die Seele einer guten Orgel) in Verlegenheit gerathen, wenn Herr Karow ihnen nicht Stücke geliefert hätte, bei welchen sie des Pedals füglich entbehren können.

No. 2 sind Trios und triomässige Vorspiele, für Pedal und zwei Klaviere berechnet.

In diesen Trios, als Choralvorspielen, wird die melodie-führende Stimme oder der Cantus firmus auf einem Manual mit hervorstechenden Registern vorgetragen; die Begleitung dagegen

auf einem schwächern; das Pedal ist verhältnissmässig darnach zu registriren.

Bei der zweiten Gattung der Vorspiele ist die Melodie theilweise, zuweilen auch mit Imitation und als Canon durchgeführt; bei dieser Gattung, desgleichen bei solchen, wo passende Verzierungen der Melodie angehängt sind, werden gleichfalls beide Hände, wie bei der ersten Gattung, für zwei Manuale in Anspruch genommen; doch ist bei einigen dieser Vorspiele der Cantus firmus nur gleichsam wie durch einen Schleier zu erblicken.

No. 3 sind Fugen, Fugetten und fugirte Vorspiele.

Diese können auf einem und demselben Manuale vorgetragen werden, wobei richtige Beurtheilung der Stärke des Manuals und Pedals der Einsicht des Orgelspielers überlassen bleibt.

Vielleicht verdient hier am rechten Ort angemerkt zu werden, dass, wenn beim Vortrage solcher Choralvorspiele, deren Cantus firmus im Pedale liegt, sämmtliche Pedalregister angewendet werden sollen, die Manualbegleitung durchaus nicht mit vollem Werk beider oder mehrerer Manuale zu nehmen ist; weil sonst der Cantus firmus im Pedal völlig zu Boden gedrückt wird, welcher, wie klar am Tage liegt, doch hier mit Präcision hervortreten soll; in diesem Fall muss jedoch die Anzahl der begleitenden Manualregister mit der Lokalität im richtigen Verhältnisse stehen. Darüber lassen sich keine allgemeine Vorschriften ertheilen, wohin auch diejenige gehören würde, ob das volle Obermanual, oder ein volles Hauptmanual dienend auftreten soll *). —

Als vorzüglich empfehlungswerthe Choralvorspiele sind zu bemerken (versteht sich, im gehörigen kirchlichen Tempo vorgetragen): No. 1, 2, 5, 15, 63, 67, 83, 91, 106 u. s. w. Doch sind einige Vorspiele in dieser Sammlung (welche ich nicht näher bezeichnen mag, da es sich mehr um die Sache, als um den Namen des Komponisten handelt), in welchen die begleitende Stimme (welche doch nur im untergeordneten Verhältnisse gegen die Melodie zu betrachten ist), aus einfachen und sogenannten doppelten Triolen besteht. Hier würde ich Anstand nehmen, dergleichen Choralvorspiele öffentlich vorzutragen, und sie lieber zur Privatübung empfehlen; denn schnell vorgetragen müssen sie in der That zu weltlich klingen; langsamer gespielt werden sie zu schleppend, und überschreiten im letztern Fall die Zeitdauer eines Vorspiels.

Der angehende Orgelspieler bekommt beim Studium dieses Werkchens reichlich Gelegenheit, das gebundne Spiel sich recht zu eigen zu machen, welches auf einem Orgelwerk mit noch grösserer Sorgfalt zu beachten ist, als auf dem Pianoforte; Dass der Cantus firmus gegen die verschiednen Singweisen hie und da in den Choralvorspielen abweicht, und mithin zu den Lokal-Choralbüchern im Widerspruch steht, thut wenig zur Sache; man sieht ja aus der Sammlung, welche Gestalt im Allgemeinen ein Choralvorspiel haben muss, um der Würde des Ortes gehörig zu entsprechen. Hat Jemand Lust und Geschicklichkeit, so wird er sich Auszüge aus diesem Heft der Vorspiele wohl selbst machen, und den Cantus firmus mancher Vorspiele nebst passender Begleitung nach der Singart seines Ortes einzurichten wissen.

So wird z. B. die Melodie: „Christus, der ist mein Leben" u. s. w. (Ach bleib mit Deiner Gnade) in der ersten Zeile in Berlin es, g f g c, b as g, an andern Orten: es, g f g as, b as g gesungen. Die erste Singart ist nun zwar melodiöser; die andre dagegen den Textesworten entsprechender, da im letztern Falle die höhere Note (nämlich b) auf die erste Sylbe des zweisylbigen Hauptwortes fällt; ich führe nur das eine Beispiel an, um die Aufmerksamkeit auf mehrere andre Vorspiele hinzulenken. —

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, Wünsche verschiedener Art hier auszusprechen. Der erste Wunsch ist: Herr Karow wolle bei einer künftigen Auflage die betreffenden Orgelregister bei jedem Vorspiel gefälligst bemerken; denn es ist klar, dass der Effekt eines

*) Noch eher effektuirt das volle Werk bei einer Seb. Bach'schen Pedalfuge, weil hier das Thema nur dann und wann im Pedal sich hören lässt, welches letztre hier weniger selbständig, sondern hauptsächlich als die kräftigste Stütze, ein Ganzes mit den vollen Manualen bilden soll.

guten Orgelstücks (versteht sich gut vorgetragen) zum Theil sehr von der richtigen Wahl der Register abhängt. Sollten selbst auch Kenner dergleichen Anweisungen nicht bedürfen, so treten vielleicht Fälle ein, in welchen solche Fingerzeige einem jeden ohne Ausnahme willkommen sein werden.

Was die Disposition der Orgel-Registratur in unterschiedlichen Orgelwerken (mit zwei Klavieren nebst Pedal) anlangt, so weicht dieselbe in einigen Werken, was einzelne Stimmen betrifft, unbedeutend gegen einander ab; indessen werden allgemeine Vorschriften über Registerwahl, auch in einzelnen Fällen (mit leichter Abänderung des Zufälligen) wohl überall anwendbar sein; was übrigens gewisse bekannte Register betrifft, so stimmt die Disposition aller Orgelwerke bei zwei Klavieren mit einander überein.

Der zweite Wunsch ist dieser, dass noch zwei sehr schöne Choralvorspiele der künftigen Auflage beigefügt werden möchten. Das erste Choralvorspiel, von Fischer, steht im zweiten Heft der zwölf Orgelstücke verschiedner Art, Op. 10., S. 7 zum Liede: „Ach bleib mit Deiner Gnade" u. s. w.; das zweite Vorspiel, von Kirnberger zum Liede: „Komm, o komm, du Geist des Lebens" u. s. w. findet man in Kühnau's Choralgesängen, im ersten Theil, S. 226.

---

1. Gruss an den Rhein. Achtes Konzert für Pianoforte, von Ferd. Ries. Op. 151. Simrock in Bonn.
2. Odeon. 24ste Lieferung. Konzert für Pfte., von J. P. Pixis. 100stes Werk.
3. Odeon. 19te Lieferung. Concertino p. le Violon avec acc. de grand Orchestre ou de Quintuor p. F. G. Pixis. Beide bei Haslinger in Wien.

Zwei Verbindungsarten giebt es für Kunst und Leben: dass sie das Leben und den Geist der Nation zu sich heraufziehe und an sich veredle; oder dass sie sich zu ihm herablasse und nach seinen äusserlichen und niedern Bedürfnissen auf Kosten ihrer Freiheit und höhern Bestimmung bequeme. Das letztere sich stets fern zu halten, oder wenigstens den ansteckenden lähmenden Einfluss auf die andern, edler intendirten Arbeiten möglichst zu vermeiden, das wollen wir jedem Künstler wünschen; doch ist auch die Arbeit für die Bedürfnisse des äussern Lebens keineswegs eine verwerfliche — sie kann Achtung und wird Beifall und Vortheil erwerben, wenn sie mit Geschick unternommen ist.

Das trifft die obengenannten Konzerte. Sie sind alle drei nach dem Bedürfniss unsrer Konzertgeber, nach den Wünschen des Konzertpublikums abgefasst; dass diese Wünsche auf eine erfreuliche Weise erfüllt worden, dafür bürgt der Name der trefflichen Virtuosen, die sie gesetzt, von denen der erste Mitglied der musikalischen Akademie zu Stockholm, der andre sehr angesehener Lehrer und Konzertist in Paris, der dritte (Bruder des andern) Professor am Prager Konservatorium und Orchesterdirektor am dortigen National-Theater, alle drei in der Kenntniss und Handhabung ihres Instruments, und als Tonsetzer in verschiednen Richtungen längst rühmlichst bekannt sind. Auch die vorliegenden Piecen (deren erste beide mit vollem Orchester begleitet) sind Beweise für ihr Talent in der Auffindung ansprechender Melodien und glänzender Figuren, und für ihr Geschick, beides angemessen zu verarbeiten. Die Schwierigkeiten sind nicht unbedeutend, dem heutigen Standpunkte der Virtuosität wohl angemessen, dabei aber nicht übermässig gesteigert; das Orchester ist fast überall mit gleichem Interesse behandelt. So wird es an Konzertisten, Liebhabern und Zuhörern nirgends fehlen, die den geachteten Tonsetzern ihre neuen Gaben danken.

Die Ausgaben sind sämmtlich sehr korrekt und anständig. Bei der des Ries'schen Konzerts ist eine Vorrichtung noch besonders zu loben, die das Einstudiren mit dem Orchester sehr erleichtern muss. Es sind nämlich in den Prinzipal- und Orchester-Stimmen zweckmässig ausgesuchte Punkte mit Buchstaben bezeichnet, um von einem solchen ohne Weitläuftigkeit wiederholen zu können, wenn in der Probe ein Fehler vorgeht. M.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

J. P. E. Martini (schrieb meistens vergangene Dinge für die Pariser), Marx, Marschner, Matheson, C. Mayer, Meyerbeer, Meder, C. Maurer, L. Maurer, Mendelsohn, Meyrer, Michl, Missliweczeck, v. Mosel, W. A. Mozart, Mühl, C. Müller, F. Müller, J. Müller, Naumann, Neefe, Neubauer, Neumann, Nicolai, Nickelmann, Ohlhorst, Onslow (merkwürdig durch seine Instrumental-Kompositionen, lieferte für Paris die komische Oper „der Alkade von Vega" ohne bedeutenden Erfolg und die erste Oper „le Colporteur" (der Hausirer oder Tabuletkrämer) die bereits auf einigen deutschen Bühnen Glück gemacht und in fünf Uebersetzungen erschienen ist), Ordonitz, Otto. Marschners schauerlich wunderlicher „Vampyr" erregt nicht unbedeutende Erwartungen; seine 2te Oper „der Templer und die Jüdin" scheint dieselben, so weit Leipzigs Urtheil zu trauen ist, bereits gewissermaassen zu rechtfertigen. Die Darstellungen beider Werke zu London und Paris werden vielleicht erst beiden in Deutschland allgemeine Würdigung verschaffen. Beide scheinen von Ueberladung eben so wenig als von einem oft gar herben Gebrauch der Singstimmen freigesprochen werden zu können. C. Mayers Oper „die Bürgschaft" ging, ohne Sensation zu erregen, vorüber. Der Bayer Sim. Mayr, ein Zögling der Schule von Bergamo, schrieb zahllose Werke für die italienische Bühne, welche sämmtlich ein nicht gemeines Talent und reiche Kenntniss verrathen, aber auch sämmtlich durch eine gewisse breite Verwässerung und durch fast unverzeihliche Plagiate (namentlich von Mozart, Cherubini im „Wasserträger," „Lodoiska" u. s. w.), die sichere Spuren baldigen Untergangs in sich tragen. Dieser Deutsche ist für Deutschlands Oper bis heute fruchtlos geblieben. Aufrichtig zu bedauern ist es, dass beinahe dasselbe von dem Landsmann Meyerbeer gesagt werden muss, obschon seine „Kreuzritter," „Margarethe von Anjou," „Emma von Roxburg," auf manchen deutschen Bühnen mit ehrenvoller Auszeichnung gegeben wurden; seine Oper „der Wirth und der Gast" für Deutschland geschrieben ist. Will seine Vaterstadt den Werken des Gepriesenen immer verschlossen bleiben? — C. Maurer hat mit dem Singspiel „dies Haus ist zu verkaufen" aller Bühnen Repertoir höchst anmuthig bereichert; L. Maurer mit der „Aloyse" mehr Hoffnungen erregt als Wünsche befriedigt; J. Müller mit seinen „Verwandlungen" ein allerliebstes Machwerk geliefert; für jedes Publikum, welches in seinen Sängern und Sängerinnen Schauspieler zu besitzen hat. W. Müller, der Nestor der jetzigen deutschen Tonsetzer, welcher alle Heroen der Kunst an sich vorübergehen sah, hat die deutsche Bühne wohl mit 200 Kompositonen beschenkt, welche, mehrentheils dem Gebiet der musikalischen Possen der Wiener angehörend — für die übrigen Bühnen unfruchtbar blieben, aber einzeln, wie „das neue Sonntagskind," „die Schwestern von Prag," „die Zauberhütte," „die musikalische Tischlerfamilie," „Schlossgärtner und Windmüller," u. s. w. heut zu Tage noch in allen deutschen Landen als Lieblingsweisen wiederhallen, in ihrer Art zu einem oft nachgeahmten aber unübertroffnen Typus geworden sind und Ansprüche auf Klassicität gewonnen haben. Der Melodienreichthum dieses Tonsetzers ist wahrhaft bewunderungswürdig; noch jetzt sprudelt die Quelle frisch und lebendig! Wo er sich über sein eigentliches Gebiet erheben wollte — wird er matt, aber meisterlich geisselte er parodirend und travestirend die Schwächen und Fahrlässigkeiten und üblen Gewohnheiten des Pesaresers in manchen seiner jüngern Possen. W. A. Mozart, unser Mozart, aller Welt Mozart, der Einzige! Von ihm besitzt (im eigentlichen Sinne) die deutsche Oper nur: „l'impressario in Angustie" (gemeinschaftlich mit Cimarosa komponirt) „die Entführung aus dem Seraill," „die Zauberflöte" „le nozze di figaro," „Don Giovanni," „Cosi fan tutte," „la Clemenza di Tito;" halb und halb „l'Idomeneo," und gleichsam wie eine heilige Volkssage der frühern Werke: „la Finta Semplice," „la villanella rapita," „la bella giardiniera," „Sulla," „Mitridate," denn diese sind

gänzlich von allen Bühnen verschwunden, obgleich einige in jammervollen Verdeutschungen einige Zeit kursirten. Sollte es den deutschen Bühnen, und namentlich dem Königstädter Theater — nicht zum gerechten Vorwurf gereichen, dass sie für keine dieser Opern einen tüchtigen Dichter zur Bearbeitung der Bücher gewonnen? Dass kein Musiker noch die gewiss sich schön belohnende und ehrenwerthe Mühe sich genommen — ohne in die Wesenheit der Komposition einzugreifen oder daran etwas ändern oder verbessern zu wollen — die unerträgliche Menge dramatisch verwerflicher Arien u. s. w. auf eine kleinere Zahl zu reduziren? Sollte es vielleicht für einen Frevel gegen Mozarts Namen gelten, mit seinen minder vortrefflichen Werken dasselbe zu thun, was er selbst so bereitwillig als verständig mit seinen besten Schöpfungen gethan hat? Sollte es vielleicht der Mühe nicht lohnen, weil diese Opern gewiss nie zu sogenannten Zug- und Paradepferden eingerichtet werden können? Müssten nicht alle Musikfreunde solchem Unternehmen einstimmigen Beifall zollen und alle Kritiker mit frommer Liebe und heiliger Ehrfurcht solches Treiben beherzigen? — Naumanns (mitunter vortreffliche) Opern überlebten kaum ihren Schöpfer, seine Cora scheint sich noch in Deutschland am längsten gehalten zu haben; das heutige Theaterpublikum kennt auch diese nicht mehr. — Otto hat mit seinem „Wassermann" eine Oper geliefert, welche die kompetentesten Richter für eine vorzügliche Komposition erklären, aber noch keine Bühne auf die Scene gebracht hat. Warum? Darüber, so wie über vieles Aehnliche später!

Pannek, Pasterwitz, Pepusch, H. Payer, Petri, Phanty, Pichl, Pitterlin, Pixis, Pleyel (der durch seine Instrumentalkompositionen in gewisser Beziehung unvergänglich konnte für die Oper nur Ephemeres erzeugen) v. Poisl, Präger, Preu, Raupach, Reben, Radcziwil, Reichardt, Reissiger, Reymann, Rheineck, Riegel, Rieger, Ries (seine erste Oper, „die Räuberbraut," ein Kind der jüngsten Zeit, scheint an den meisten Bühnen nicht Eingang finden zu wollen, obschon sie von Fleiss, Talent und oft von Begeisterung zeugt. Das Buch taugt wenig), Rink, Riotte, Rodewald, Röhm, Röllig, Rohleder, Rolle, Roesler, Roser, Ritter, Rudolph, Ruprecht, Ruht. Die einst so berühmte und allerwärts beliebte „Christliche Judenbraut," von Pannek ist selig gestorben sammt ihrem Vater. H. Payer hat für die Bühne noch nicht erfüllt, was man sich von ihm versprochen; Pixis lieferte mit der „Zauberharfe und Almazinde" bald vergängliche Opern, die Zeit muss lehren, ob seine „Bibiana" ein höheres Ziel erreichen wird; v. Poisl konnte mit seiner „Prinzessin [illegible] Provence" nicht durchdringen und hat mit der Bearbeitung des Dittersdorfschen „Doktor und Apotheker" nur ein lokales Interesse erregen können; Reichardts treffliche Liederspiele scheinen leider nicht mehr aufleben zu wollen; Reissigers vielbesprochne „Libella" findet der Gegner so viele, dass sie wohl zu allgemein deutscher Bekanntschaft gedeihen wird; Riotte hat mit „Nurredin" „Euphemie von Adogara," „die Wittwe und ihre Freyer" u. s. w. einigen Possen und Melodramen freundliche Kinderchen geliefert, welche ohne Zweifel theils vor dem Vater sterben, theils mit ihm zu Grabe gehen werden. Ein gleiches Schicksal wird wohl Ritter's früher gern gesehenen Salomo und seiner komischen Opern, Röslers verdienstvoller Elisine und Rosers überaus anmuthige Kompositionen komischer Opern und Wiener Lokal-Possen widerfahren; Rombergs (ni faller) einzige Oper Scipio ist nach wenigen Vorstellungen vergessen worden, wahrscheinlich für immer!

Wir haben eine Zeit erlebt, wo alles alte, was den Stempel der Vortrefflichkeit trägt, mit neuem Glanz aus dem Strom auftaucht, aber auch alles Mittelmässige oder nur einseitig interessante in seinen vielbewegten Wogen ein sicheres Grab findet.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 25. September — № 39. — 1830.

Bekanntmachung.

In der Simrock'schen Verlagshandlung in Bonn hat so eben eine Unternehmung begonnen, die für die ganze musikalische Welt, besonders aber für die Vorsteher von Kirchenmusik, Singakademie und Schulgesang (in höhern Klassen) von der höchsten Wichtigkeit ist. — Der Unterzeichnete darf sich unverholen darüber aussprechen, obgleich er Urheber und Leiter der Unternehmung ist; denn ihre Bedeutung ruht zu sicher über allem Zweifel, als dass die persönliche Mitwirkung in Anschlag käme, oder die eigne Bekanntmachung dabei gemissdeutet werden.

Seitdem Johann Sebastian Bachs grösstes Werk, die Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, durch Aufführung und Herausgabe den Zeitgenossen bekannt gemacht ist, bedarf es keiner Auseinandersetzung mehr über den hohen, wahrhaft evangelischen Sinn seines Schaffens; man hat an diesem wiedererstandenen und unsterblichen Werke erkannt, wie alle Kräfte seines tiefen Gemüths, seines erhabenen Geistes, seiner unvergleichlichen Kunst nur dem Einen Zwecke dienten, nur in ihm ihre Einigung, ja ihre Erklärung fanden: das Wort Gottes in unverbrüchlicher Treue, Liebe und Wahrhaftigkeit zu singen.

Dem war sein ganzes Leben gewidmet, ein unverwirrtes, unverlocktes Streben in Einer geraden Linie. Nur so war es möglich, bei der innigsten Vertiefung in jeden einzelnen Moment zugleich den grössten Reichthum auszubreiten; nur so ist es begreiflich, wie der eine Künstler neben vielen grossen Passionen, Messen u. s. w., neben schier unzähligen Orgel-, Klavier- und Orchesterkompositionen noch fünf vollständige Jahrgänge Kirchenmusik auf alle Sonn- und Festtage hat hinterlassen können, alle desselben heiligen Sinnes, derselben hohen Kunst voll.

Diese Kirchenmusiken sind für den Gottesdienst in der evangelischen Kirche von der höchsten Wichtigkeit und der ausgebreitetsten Anwendbarkeit. Soviel ich ihrer kennen gelernt, sind sie für kleine Orchester (Saiten-Instrumente mit 2 oder 3 Oboen, oder Flöten, bisweilen Trompeten oder Hörner) und vierstimmigen Chor gesetzt. Einige enthalten nichts als einen figurirten oder fugenartig bearbeiteten Choralvers; andre sind aus einem Einleitungschor, ein oder zwei kurzen Rezitativen und Arien, oder einem Duett und einem mehr oder weniger einfachen Choralvers zum Schlusse zusammengesetzt. Alle, die ich kenne, übersteigen weder die Zeit, noch die Kräfte der meisten Kirchenmusik-Institute. Die gesammte Literatur der Musik enthält kaum ein einziges, geschweige eine Reihe von Tonstücken, die so ganz in jeder Beziehung für den Gebrauch in unsern Kirchen geeignet wären.

Welchen Werth Bachs Chorkompositionen für Singakademien haben, sollte als bekannt vorausgesetzt werden. Bisher war es Händel, der der Mehrzahl dieser Institute Leben und höhere Bedeutung verlieh. Eines so grossen Mannes bedurfte es auch, um auf den grössern vorzubreiten, wie es eines Jahrhunderts bedurft hat, um die Welt zu seiner Aufnahme reif und würdig werden zu lassen. Jeder Singverein legt den Beweis höchster Bildung ab, wenn er fähig ist, Bach's Chöre

würdig auszuführen. Jeder Chorsänger wird sich mit einem erhöhten Leben, mit innigerer Empfindung des Worts und Tons an diesen Weisen erfüllen, wird erhoben werden durch die Freiheit und Selbständigkeit in jeder einzelnen Stimme und durch die Wunderkraft des Ganzen.

Einen nie geahneten Schatz von seelenvollen, erhabnen, nie veraltenden Gesängen findet endlich der Solosänger. Leicht wird er wenige Arien überschlagen, die hiervon eine Ausnahme machen, um in zahlreichen andern einen unversiegenden Born für die tiefsten und edelsten Empfindungen zu besitzen. —

Diese Ansicht von der Sache, der Alle beistimmen, welchen die Bekanntschaft mit Bachs Kirchenkompositionen vergönnt ist, hat die Herausgabe wenigstens eines Theils derselben hervorgerufen. Wie bald und wie reich die Unternehmung ihren Fortgang haben soll, hängt von dem Antheil ab, den das Publikum daran nehmen wird. Dieser Antheil wird aber nicht blos der Sache wegen, sondern auch des Publikums wegen gewünscht; denn der Antheil des Einzelnen und Aller am Edelsten unsrer Kunst ist ein Maass, wie nahe man ihm in Bildung und Vermögen stehe.

Für jetzt ist der erste Band unter dem Titel:

Kirchenmusik,

von

Johann Sebastian Bach

in Partitur ausgegeben worden. Der zweite Band ist ebenfalls bereits gestochen und wird in wenigen Wochen folgen. Jeder Band enthält:

Drei vollständige Kantaten;

so weit unter einer Reihe von lauter Meisterwerken noch von einer Auswahl die Rede sein kann, ist sie so geleitet worden, dass man aus der reichen Sammlung das Zunächst-Erwünschte vorausgestellt hat.

Von allen diesen Werken erscheinen ebenfalls in wenigen Wochen:

Vollständige Klavierauszüge

und

Vollständige Chorstimmen.

Die Ausstattung von Seiten des Herrn Verlegers ist so anständig und ökonomisch, als man es von ihm schon gewohnt ist.

Ueber den Inhalt der einzelnen Kantaten behalte ich mir vor, in einzelnen spätern Artikeln zu berichten.

Marx.

Beurtheilungen.

Handbuch des Organisten, von Fr. Schneider. Erster Theil, die Elemente der Tonsetzkunst enthaltend. Halberstadt bei Brüggemann.

Der als Oratorienkomponist so fleissige und geschätzte Herr Kapellmeister Schneider in Dessau (schon früher mit einem „Elementarbuche der Harmonie" unter den Theoretikern eingeführt) liefert den ersten Theil eines grössern Werkes, dessen dritter, das Choralbuch, bereits früher erschienen und besprochen worden ist. Der zweite, die Orgelschule, ist uns noch nicht zugekommen, — lässt übrigens unsern Wünschen und Hoffnungen freien Spielraum, da der Herr Verfasser selbst ein ausgezeichneter Orgelspieler sein soll. Das Ganze scheint die Bestimmung zu haben, dem Organisten alles ihm Wissenswürdige, in seinem Amte Nöthige vereinigt zu überliefern, ohne dass er genöthigt wäre, zu andern Schriften nebenbei seine Zuflucht zu nehmen. Für diesen Zweck soll er im ersten Theile die harmonische, im zweiten die organistische Ausstattung erhalten, im dritten die Choräle, die vorzugsweise in den Anhalt-Dessauischen Kirchen üblich sind, (darunter die Mehrzahl der in allen evangelischen Kirchen gebräuchlichen) vorfinden. — Diese

Bestimmung vermuthet Ref., wenn sie auch in dem vorliegenden ersten Theile nicht direkt ausgesprochen ist.

Gewiss erscheint ein so umfassender Plan schon für sich würdig. Nur muss man an seine Ausführung nicht den übertriebenen Anspruch einer vollkommnen Konsequenz machen. Sollte das Werk in der That Alles enthalten, was dem Organisten nöthig, so hätte es auch das Elementarische des Ton- und Notensystems u. s. w. aufnehmen müssen; — man wird ohne weiteres zugestehen, dass dies alles füglich vorausgesetzt werden dürfte.

Bedenklicher ist die Abgränzung des Planes von der andern Seite. Wie weit sollte der Verf. den Organisten berathen haben? — Ein vollkommner Organist müsste wohl im freien und strengen Satze ganz zu Hause sein, um den Eingebungen und Anfoderungen des Augenblicks mit kunstgerechten und zweckmässigen Vor-, Zwischen- und Nachspielen und dergl. jederzeit entsprechen zu können. Schon das blosse Generalbass-Spielen bei Kirchenmusiken erfodert, wenn es nur einigermaassen befriedigen soll, eine hinlängliche Uebung im harmonischen Theile der Setzkunst. Sollte Herr S. nun in den „Elementen der Tonsetzkunst" für den Organisten eine vollständige Kompositionslehre, oder doch eine vollständige Harmonielehre geben? Er hat beides nicht gethan, obwohl in zwei Beziehungen (durch Abschnitte vom Rhythmus und den alten Kirchentonarten) wiederum die Gränzen einer blossen Harmonielehre überschritten. Man darf daher nicht erwarten, durch seine „Elemente" schon Tonsetzer oder auch nur Generalbass-Spieler zu werden; sogar zum letztern würde Türks Anweisung zum Generalbass-Spielen und viel andre Werke förderlicher sein. Was aber der Verf. giebt, ist dem Organisten gewiss wissenswürdig; wird manches ehrenwerthe aber im frühern Unterricht versäumte Mitglied dieses Standes aufklären und in seinen Ansichten und Ausdrücken zurechtsetzen. Wie viel die „Orgelschule" noch hierzu thun wird, steht zu erwarten.

Für jetzt also spricht der Herr Verf.: von den Intervallen, Ton- und Notenstufen; dann von den Tonleitern. In der „Akkordenlehre" wird zuerst der Begriff von Harmonie, Konsonanz und Dissonanz und deren Auflösung, konsonirendem und dissonirendem Akkorde besprochen. Dann vom „harmonischen Dreiklange," als „Stammakkord, Grundakkord, Grundharmonie," gehandelt; vom kleinen Dreiklange, endlich von den Septimenakkorden, die aus diesen beiden Dreiklängen durch Zufügung einer grossen oder kleinen Septime entstehen. —

Unterbrechen wir uns hier mit ein Paar Fragen. Wozu sind in der Intervallen-Tabelle die „verminderte Terz" (c: es es) und die verminderte Septime (c: bb) aufgenommen? Der Ton Es es kann nur in Bb-Dur (mit 9 Been) und Bb nur in Fes-Dur (mit 8 Been) vorkommen; schwerlich wird aber jemand für A- und E-Dur mit drei und vier Kreuzen Fes- und Bb-Dur schreiben, — und geschähe es, so könnte wieder in diesen Tonarten kein „C" verkommen, da schon in Ges-Dur „Ces" an seine Stelle tritt. Wozu also den Lernenden noch heut zu Tage mit „papiernen Intervallen" belästigen, über deren Nichtigkeit schon so mancher unsrer Vorgänger gespottet hat? — Der Fehler kommt daher, dass die drei Intervallengrössen abstrakt durchgearbeitet worden sind. Hätte der Herr Verf. sie aus den Tonleitern ausgezogen, in denen sie zuerst wirklich existiren, so würde er die wirklich existirende verminderte Septime aus der Molltonleiter (cis: b), und die verminderte Terz (cis: es) wenigstens aus der Modulation zwischen zwei nahen Tonleitern gefunden haben. Natürlich ist einem so gründlichen Musiker, wie Herrn Schneider, dies eben so gut bekannt, wie irgend einem andern; es kann also nur von einem Fehlgriff in der Methode die Rede sein. — Dann: warum nennt der Herr Verf. den grossen Dreiklang Stamm- und Grund-Akkord und Grundharmonie? Oder vielmehr: warum rechtfertigt er nicht diese Benennung dadurch, dass er die übrigen Akkorde (wenigstens die im Durgeschlecht) von diesem ihrem Stamm ableitet? Davon ist er aber so weit entfernt, dass er später alle möglichen Dreiklänge (auch den übermässigen) und Septimenakkorde, die sich leitereigen darstellen lassen, auf den Tonleitern des Dur- und Mollgeschlechts konstruirt. Ist unsre Methode

noch nicht weiter gediehen? — Doch zurück zum Gange des Buchs.

Die folgenden Kapitel sind den Verwechselungen (Umkehrungen), Verdoppelungen u. s. w. der bisher genannten Akkorde gewidmet. Dann erfolgt die Besetzung aller Stufen der Dur- und Molltonleiter mit leitereignen Dreiklängen (und deren Versetzungen) desgleichen mit leitereignen Septimenakkorden und deren Umkehrungen. Dabei ist angemerkt, dass der verminderte Dreiklang auch als Septimenakkord mit ausgelassenem Grundton angesehen werde (eine Bemerkung, die nur dann ihren Werth hat, wenn man alle Akkorde aus einem oder zwei Grundakkorden wirklich ableitet) bei dem übermässigen Dreiklang ist auf das Kapitel von den Vorhalten verwiesen; von dem Dreiklange V (auf der Dominante) wird angemerkt, dass er „Dominanten-Akkord" heisse — was wol richtiger und gebräuchlicher dem Septimenakkorde auf dieser Stufe zuzugestehen wäre. Bei den Septimenakkorden und ihren Umkehrungen wird die „natürlichste Auflösung" in den Dreiklang eine Quarte höher als der Grundton des Septimenakkordes gezeigt. — Nach den Nonenakkorden werden neun Töne terzenweis übereinandergestellt und manche Zusammenklänge mit Weglassung der übrigen als brauchbar aufgewiesen.

Weiter kommen wir zu der Darstellung der Vorhalte (wobei nur die Benennung „Grundton" für die tiefsten Töne des Sexten- und Quartsextenakkords u. s. w nicht zweckmässig und gebräuchlich ist) der durchgehenden und Wechselnoten; das folgende Kapitel spricht von der Mehrdeutigkeit der Akkorde, das nächste von der melodischen Mehrdeutigkeit, alles dies mit kurzen Erklärungen und reichen Beispielen dargestellt. In gleicher Weise werden die beiden Arten der Modulation und die ersten Gesetze der Stimmführung und Verbindung dargestellt, alles in ähnlicher Weise und Ausführlichkeit, wie die ersten, hier genauer excerpirten Abhandlungen.

Weniger inhaltreich sind die Mittheilungen über Rhythmus aus alten Tonarten. Indess kann das dem Herrn Verfasser nicht zum Vorwurf gereichen; eine erschöpfendere Abhandlung würde nur bei vollständigem Kompositionsunterrichte nöthig und an ihrem Orte gewesen sein, wogegen das hier Mitgetheilte die Kenntniss des Organisten wohl bis auf denselben Punkt fördert, auf den er durch das ganze Werk gestellt werden soll.

S. K.

Antikritik

Fr. Schneider's Choralbuch.

In den Nummern 31 und 32 dieser Zeitung liefert Herr Girschner eine Beurtheilung des von Herrn Hofkapellmeister Dr. Schneider herausgegebenen Choralbuchs und macht es ihm zum Vorwurf, dass er so viel eigne Melodien darin aufgenommen habe. „Es giebt, sagt Herr G., so viele Tausend Melodien, namentlich liefern Schicht und Fischer in ihren Choralbüchern über 4000 Melodien, sollten sich nicht da noch einige gefunden haben, die Herr Schneider hätte benutzen können?" So die Frage. Die Antwort darauf hätte Recensent sich sogleich selber geben können, wie er sie kurz vor seiner Frage dem Publikum gegeben hat, und zwar in folgenden einfachen sehr verständlichen Worten: „Hr. S. sagt in der Vorrede, dass er im Auftrage des Dessauischen Ministerii zu dem neu veranstalteten Dessauischen Gesangbuche dies Choralbuch geschrieben habe, und in diesem Gesangbuche viele Lieder vorkämen, die keiner bekannten Melodie anzupassen wären, er mithin genöthigt gewesen sei, viele neue Melodien zu komponiren." Auf diese Weise hatte sich Herr Dr. Schneider darüber ausgesprochen, mithin erklärt, dass nur die Nothwendigkeit ihn zu dieser Zugabe veranlasst habe; wenn nun eine solche Erklärung Herrn Girschner nicht genügte, so musste er, bevor er den Vorwurf öffentlich aussprach, sich einer genauern Untersuchung unterziehen, deren Resultat ihn sehr bald eines Bessern belehrt, und die Unzulässigkeit dieses ungegründeten Vorwurfs bewiesen haben würde. Er hätte gefunden, dass sämmtliche Lieder, zu welchen neue Melodien komponirt wurden, Werke neuerer Dichter und in Silbenmaassen verfasst sind, denen keine ältere Melodie entsprach. Uebrigens ist Recens. sehr in Irrthum, wenn er die Zahl der in Schichts und Fischers Choralbuch enthaltenen Melodien über 4000 *) schätzt, da er nicht bedenkt, dass in

*) Ist wohl ein Druckfehler. D. R.

letzterm doch bei weitem die grösste Anzahl der Melodien sich wiederfindet, die in ersterm schon enthalten sind, und die Zahl derselben wiederum ein gut Theil zusammenschmilzt, wenn man diejenige abrechnet, welche, wie das an verschiednen Stellen mehrmals der Fall ist, wiederholt darin vorkommen. Herr Girschner spricht: „eine alte Melodie, wenn sie auch nur wenig bekannt ist, ist immer zweckmässiger als eine neue." — Das ist allerdings eine Behauptung; wir wollen aber wissen, worauf sie sich stützt, wir fragen warum? und staunen ob der Antwort: denn so fährt Herr Girschner fort, „diese (die neue Melodie nämlich) der Gemeinde erst zu lehren, ist sehr schwierig." Als müsste die alte Melodie, wenn sie nicht bekannt ist, nicht auch der Gemeinde erst gelehrt werden! Oder sollte Rec. damit behaupten wollen, dass eine neue Melodie von der Gemeinde nicht so leicht aufgefasst werden könne, als eine alte? Das wäre denn doch eine seltsame Behauptung. Was will ferner Rec. damit sagen, dass die Harmonien in dem Choralbuche zu modern wären, womit namentlich der Gebrauch des Quartsexten- und Nonenakkords gemeint ist? — Ist der Quartsextenakkord ein moderner Akkord? Soll denn überhaupt für die Kirche kein Gebrauch der Fortschritte der Harmonie gemacht werden? — Als müssten unsere Kanzelredner und Dichter geistlicher Lieder alle Fortschritte der gebildeten Sprache verwerfen, und ausschliesslich nur solcher Wortfügungen sich bedienen, die vor hundert Jahren und früher gebräuchlich waren! Die übergrosse Modulationssucht ist wohl ganz besonders in der Kirche und namentlich in der Behandlung des Chorals keineswegs zu billigen; eben so wenig aber wird ein sorgfältig erwogner sparsamer und aus dem Gange der Melodie und der Stimmenführung natürlich hervorgehender Gebrauch aller Akkorde dem kirchlichen Zwecke widersprechen; und dass in dem richtigen Maasse dieses Gebrauchs einem Komponisten, wie Fr. Schneider, gewissermaassen ein Urtheil zuzutrauen sei, wird hoffentlich Herr Girschner wohl nicht leugnen wollen. Beleuchten wir ferner den Tadel, dass ein Quartsextenakkord oft die Sexte (mit der wohlmeinenden Belehrung, dies sei die Terz vom Grundton des Akkords) weggelassen, so finden wir, dass Rec. sich hier in der Benennung der angeführten Akkorde um ein Geringes geirrt. Dass ein Quartsextenakkord, wenn die Sexte wegbleibt, die kahle leere Quarte zurücklässt, ist bekannt; aber in den von Herrn Girschner ausgehobnen Beispielen ist dies der Fall nicht, denn diese sogenannten Quartsextenakkorde sind eigentlich Terzquartenakkorde, und wenn in diesen die Sexte wegbleibt, so sind die wesentlichen Intervallen des Akkords vorhanden. Dass, um in allen Stimmen einen möglichst fliessenden Gesang zu erreichen, oft ein Intervall wegbleibt, und dafür ein andres verdoppelt wird, darf Herrn Girschner wohl nicht erst ins Gedächtniss zurückgerufen werden.

Ref. muss schliesslich noch erwähnen, dass ihm die Sorgfalt bekannt ist, mit welcher Herr Dr. Schneider, bevor er an die Arbeit ging, die an Melodien reichsten Choralbücher von König und Schicht, um eine allgemeine Uebersicht aller darin enthaltenen Melodien in metrischer Beziehung zu haben, auf die Weise metrisch ordnete, wie es in dem eignen geschehen ist. Wenn er dann entweder gar keine Melodie, oder wenigstens keine zu dem Liede passende fand, dann erst komponirte er eine neue. Da jedoch Herr Girschner seinen erstgeäusserten Zweifel nicht fahren lässt, sondern auf den Vorwurf zurückkömmt und „gewiss glaubt, dass von den 38 neuen Melodien des Herrn Schneider manche hätte erspart werden können," so möge er, wenn es ihm Interesse gewährt, aus einer anzustellenden Vergleichung Beweise zu schöpfen sich bemühen, und auch nur eine alte Melodie anführen, welche dem Silbenmaasse der in dem Choralbuche befindlichen neuen Schneiderschen Melodien entspreche. Alsdann wird er finden, dass auch hier der gewisse Glaube nichts anders ausdrückt als Mangel an gewisser Ueberzeugung.

Dessau, im Sptbr. 1830. G.

Berichte.

Der Messias von Händel

wurde am 22. September von unserm rastlos thätigen Musikdirektor Möser zu wohlthätigem

Zweck aufgeführt. Man muss seiner Kunstliebe die Unternehmung danken, wenn er auch sich leider bewogen gefühlt, das tiefkombinirte Ganze nur unvollständig aufzuführen, und sogar die Ordnung desselben willkührlich zu ändern, z. B. den Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren" zwischen den Recitativen vor „Ehre sei Gott" einzuschieben.

Der Chor war gegen das Orchester und die Anfoderungen des Werkes zu schwach besetzt, leistete aber das ihm Obliegende und Erreichbare mit Eifer.

Die Solopartien waren von Fräul. v. Schätzel und Heinefetter, den Herren Breiting, Zschiesche und Blume übernommen. Unter allen verdiente Fräulein v. Schätzel durch milde Kraft der Stimme und des Vortrags das grösste Lob. S. K.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Samuel, Schak, Scheibe, v. Schauensee, Schenk, Sander, Schikaneder (wer dächte seiner Kompositionen, wenn nicht Mozarts Komposition seiner „Zauberflöte" seinen Namen verewigt hätte?), L. Schmidt, J. P. Schmidt, F. Schmidt, J. Schneider, F. Schneider, Schmidthauer, Schön, Schönberger, Schoberlechner, Schubauer, J. Schubert, F. Schubert, H. Schütz (komponirte 1628 die erste deutsche Oper „Daphne" nach Rinuccini von Opitz) Schaper, Schreinzer, Fr. Schulze, J. A. P. Schulz, Schwanberger, v. Schwend, Schwindel, Jos. Schuster, Schweitzer, Ign. Schuster, Seydelmann, Seidelmann, Ign. v. Seyfried, Spindler, L. Spohr, (von diesem merkwürdigen und gewissermaassen höchst originellen Meister besitzt Deutschland bereits die Opern: „Faust," „Zemire und Azor," „der Berggeist," „Jessonda," „Pietro d'Abano" und hat bald ein neues Werk von ihm zu erwarten, ohne dass bis jetzt durch mehr als Konzerte und Klavierauszüge, irgend eine dieser Opern Gemeingut aller deutschen Bühnen geworden wäre. Warum? Die Beantwortung sei für eine andre Gelegenheit verspart) Stabinger, Staubinger, Stamitz (einst der Grosse genannt!) Standfuss, Starzer, Standinger, Stegmann, Stegmayer Vater und Sohn), Steibelt, Steinacker, Sterkel, Stölzel, Stöckel, Streicher, Strauss, Struck, Strungk, Stuntz, Süssmeyer, A. Sundelin, Sutor. Tag, Tauber, Telemann (was nützt dein Ruhm der deutschen Oper?) Teller, W. Telle, Teuber, Tigura, Tost, Treu, Triebensee, v. Tryberg (od. Dryberg?) Tuczek, D. G. Türk (non omnia possumus omnes) — die niedliche Komposition der komischen Oper „die beiden Anton," von Schak, hat jetzt noch der Freunde viele; Schenks „Dorfbarbier" gehört in die Reihe ächt klassischer Possen erster Klasse; Schweitzers „Wielandiaden" gehören unter die wahrhaft alterthümlichen Werke pro studio et labore; erbaue sich daran, wer es vermag, von der Bühne herab muss dergleichen klingen wie eine Fastenpredigt im Redoutensaal. Der einst abgöttisch verehrte Komiker in Wien, Ign. Schuster, verlängerte sein Andenken mit der Musik zu A. Bäuerle's überall beliebter „Falschen Prima Donna," der alte Dresdner Jos. Schuster mit seinem Kollegen Seydelmann blühen in der Kirche noch fort, während ihre Theaterpflanzungen längst vertrocknet sind. Ign. v. Seyfried hat einige vortreffliche Kompositionen zu komischen Opern und Operetten geliefert („Niclas am Scheidewege," „Er hält wahrhaftig Wort," „Zum goldnen Löwen" u. s. w.) und in seinen melodramatischen Arbeiten („Saul," „Maccabäer," „Abraham" „Noah," „Ugolino" u. s. w.) in dieser Gattung Unübertroffenes geleistet. Vom fleissigen Spindler ist alles — gewesen! Stegmayers „Pumpernikel" u. s. w. tauchen noch zuweilen auf; Steibelts an Schönheiten reiche „Romeo und Julie" scheint nur Russlands Klima zu lieben; Strauss ist mit seinen Kompositionen nur an wenigen Orten gehört; Stuntz muss sich seine italienische Weise wieder abgewöhnen, bevor er in Deutschland durchgreifen kann, mit dergleichen kann nur die ächte Originalität Glück machen. „Der Spiegel von Arkadien," „Solimann II.," „die edle Rache" u. s. w. bewahren das Andenken

an Süssmeyer; „Apollos Wettgesang" von Sutor verdiente wohl allgemeiner auf dem Repertoir zu erscheinen, und namentlich auf dem königstädtischen Theater zu leben; W. Telle hat recht artig begonnen, scheint aber auf nicht ganz gereiften Lorbeeren ruhen zu wollen; Triebensee ist merkwürdiger geworden durch Belehrung der Sontag, als durch seine Opern; v. Trybergs „Sänger und Schneider" erhält seinen Namen noch allerwärts. G. Uber, F. Uber, Ulrich, Urban, Umlauf (Vater und Sohn) Urbari; Vogel, Vogler, Volkert, Wagenseil, Walter, G. Weber, A. Weber, Ch. G. Weber, B. Weber, C. M. v. Weber, Jos. Weigl, Th. Weigl, Weimar, Weinlich, Weissflog, Weixelbaum, Wenzely, Wiedebein, v. Winter, Wölffl, Wolff, Wolfram, Wranitzky, Würfel, Zacharia, Zapf, Zeller, Zimmermann, Zumsteeg u. s. w. Weder die beiden Uber noch die beiden Umlauf konnten Dauerndes in der Oper erzielen. Voglers barok-groteske, gespensterartig wirkende Opern (namentlich „Zamori") waren von jeher mehr treffliche Turnplätze für musikalische Studenten und Rennbahnen für sinnende, spekulirende und kalkulirende Meister, als eine Ohren- und Herzen-Weide für irgend ein Publikum des Theaters; das Zuviel ist für solches oft eine bedenklichere Klippe als das Zuwenig! Hat einmal der jetzige Spektakelplunder und gar seltsam geschraubte Allegorienkram in den Wiener musikalischen Possen sein seliges Ende erreicht, so werden wahrscheinlich auch Volkerts einfach natürliche Weisen wieder Anerkennung finden, wenn sie auch nicht mehr elektrisiren können, wie Vater Hanswurst es ehedem vermochte. Von allen Webern tritt nur Einer im eigentlichen Sinne bedeutend für die Oper auf, aber dieser Eine — C. M. v. Weber — auch so übermächtig und vollkräftig — dass eine musikalische Aera zweifelsohne von ihm ihren Namen erhalten wird. Er ist der Wiederhersteller der nach Mozart fast ganz in ein scholastisches Nichts zurückgesunkenen deutschen Oper; er hat einen neuen Geist hervorgerufen und die vaterländische Erde von Neuem mit schöner Saat befruchtet; er hat glänzend von Neuem bewährt, dass nicht alle Bahnen zur Unsterblichkeit bereits zur via tritta geworden sind, dass man nicht Gluck, Händel, Mozart, Haydn — und dennoch ein eminenter Tonsetzer sein kann; Er ist der Unsterblichen Einer, und hat sich mit seinen Opern der „Freischütz," „Euryanthe," „Oberon" und mit der Musik zur „Preciosa" seine unvergänglichen Denkmale selbst gesetzt. Abermals frage ich die königstädtische Direktion, warum sie seiner „Sylvana" sich noch nicht bemächtigt und damit dieselbe wieder in Deutschland eingeführt hat? Wo kann sie trefflicher gegeben werden, und wo kann sie — also gegeben — nicht gefallen! Sind Spitzeder, Holzmiller, Forti u. s. w. nicht mächtig genug? — Jos. Weigl, der Hochmeister im Gebiet des Idillischen, dies schöne Echo der Natur durch die Melodie, so einfach als anmuthig, so süss berauschend als erhebend im mystischen Kreis der Harmonie — beschenkte Italien und Deutschland mit schönen Opern. Wenn auch sein „Hadrian," „Nachtigall und Rabe," „Dorf im Gebirge," „Ostade," „Waisenhaus" u. s. w. jemals vergessen werden sollten, so wird doch gewiss keine Zeit mehr so barbarisch werden, dass sie der Wahrheit und Treue seiner „Schweizerfamilie," die Ohren verschliessen sollte. Mehrere seiner komischen für Italien geschriebnen Singspiele (z. B. „la Cafetiera bizarra," „la Principessa d'Amalfi" etc.) würden mit leichter Bearbeitung das Repertoir des königstädtischen Theaters zieren und fruchtbar bereichern. Peter von Winter, in England, Frankreich, Italien und Deutschland gleich berühmt und beliebt, war ein sehr fruchtbarer Tonsetzer für Kammer, Kirche und die Bühnen dieser Länder; dennoch leben von allen seinen Werken eigentlich nur noch zwei sehr heterogene Opern, nämlich „das unterbrochne Opferfest" und „der reisende Student" auf der deutschen Bühne. Seine überaus melodiöse komische Oper „I Fratelli rivali" ist auch von der deutschen Bühne verschwunden, nur wegen äusserst jämmerlicher Bearbeitung eines an sich nicht guten wälschen Textes. Auch mit zweckmässiger Verjüngung dieser Oper würde die königstädtische Bühne sich ein Verdienst erwerben und eine Lücke ihres Repertoirs ehrenvoll ausfüllen. Keine andre Bühne kann so sehr wie diese das Bedürfniss fühlen, aus den Vorrathskammern vergang-

ner Jahrzehnde Gutes und mitunter Vortreffliches wieder hervorzuziehen und damit Zeit und Kraft zu erwerben, um die Schaffung eigner Opern ruhig und umsichtig betreiben zu können, um ihre so sehr ausgezeichneten Komiker dem Schlamm der niedern Sphäre allmählig zu entheben und ihren trefflichen Sängern so wie dem Publikum eine gleich wohlthätige Abwechslung zu verschaffen. Weixelbaum hat mit seinen „Zähringern" einen wälschen Sallat geliefert, nach dessen Genuss nur wenige lüstern sein dürften. Wolfram begann mit der „bezauberten Rose" und den „Normannen" sehr erfreulich, erlitt in Leipzig mit „Prinz Lieschen" eine Niederlage die er schwerlich erlebt haben würde, wenn diese Oper auf der königetädtschen Bühne — ihrer eigentlichen Bestimmung gemäss — von einer Tibaldi, einem Jäger und Spitzeder u. s. w. eingeführt worden wäre, da sie selbst in Breslau mit sehr mangelhafter Besetzung nicht missfallen hatte), welche Hindernisse hat doch mancher Tonsetzer zu überwinden, bevor er dahin gelangt, seinen eigentlichen Weg zu finden und verfolgen zu können! — Wranitzky lebt mit seinem altformigen „Oberon" noch auf mancher Bühne fort, obschon er damit nichts Ausgezeichnetes gegeben hat. Würfel nahm mit seinem „Rübezahl" einen gewaltigen Anlauf; die Sontag und der Tenor Jäger bemühten sich sehr glücklich, seinen anmuthigen Melodien auch anderwärts Freunde zu gewinnen, dennoch scheint es mit dieser Oper im Allgemeinen nicht vorwärts gehen zu wollen; eine Erscheinung, welche bei den meisten Produkten der jüngsten Tage sich wiederholt und den Anfang einer neuen Aera beurkundet. Zumsteegs überaus liebliche Theaterwerke sind vergessen! Wie viele Meister wurden als Grosse, Herrliche, Geniale gepriesen, wie wenige Werke rechtfertigen heut zu Tage noch jene Epitheten. Ist es niederschlagend oder tröstend, dass so vieles geboren und erzeugt wird, um begraben und vergessen zu werden? Ruft nicht alles über den ewig frischen Gräbern: vorwärts! — Nicht Formular und Form und Kleiderschmuck der Verblichnen ist es, was die Kunstjünger unsrer Zeit von ihnen erfassen und nachahmen sollen; aber der Ernst ihres Studiums, der fromme Eifer ihres Treibens, die kindliche Liebe und gewissermaassen resignirende Begeisterung, womit sie nach dem hohen Ziele strebten — scheinen zum Theil jetzt verloren zu sein. Manier gilt für Styl, das Nachpunktiren unnachahmlicher individueller Einzelnheiten wird für Schule genommen, Akkordenzählerei, Dissonanzen-Verfolgung und Jagd nach Uebergängen und Modulationen wird für Partituren-Studium gehalten, die Objektivität der Produktionen kommt ausser Betracht, und das liebenswürdige à la Gluck, à la Beethoven, à la Weber u. s. w. wird zum allgemeinen Feldgeschrei des Kampfes, worin alle Parteien sich gemüthlich aufreiben werden. Gott besser's!

Die Spanier und Portugiesen haben wohl einzelne nicht unbedeutende Theaterkomponisten aufzuweisen, aber weder eine eigentliche Opernliteratur noch im eigentlichen Sinn eine nationale Oper oder eine nationale Schule. Sie erschienen in allen diesen Beziehungen als Vasallen oder Kolonien von Italien, und scheinen selbst Versuche — zu nationaler Selbständigkeit hierin sich zu erheben, ernstlich nie gemacht zu haben.

Die Engländer haben zwar gewissermaassen eine nationale Oper und einige nicht unrühmliche Tonsetzer; aber ihre Weise ist so schroff und isolirt, und auf der andern Seite (wenigstens was die Opernkultur auf der Bühne betrifft) wieder so abhängig von dem Modeton in Frankreich, Italien und Deutschland — dass ihre Oper eigentlich nur durch die Meister dieser Länder fortlebt, und durchaus keinen Einfluss auf den Geist der Musik in denselben übt oder irgend eine aktive Wirkung überhaupt auf dieselben äussert, ausser mit dem Golde, — welches sie fremden Künstlern reichlich spenden.

In fast gleichem Verhältniss zu der Oper der drei Hauptnationen, steht das Opernwesen der Dänen, Schweden, Russen, Pohlen. Es nährt sich gewissermaassen von ihnen (objektiv und subjektiv) ohne ihnen dafür etwas wiederzugeben, als zuweilen einzelne National-Melodien zur Verbrämung ihrer Werke.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 2. Oktober — № 40. — 1830.

Beurtheilungen.

Der Sieg des Glaubens, Oratorium von J. B. Rousseau, komponirt von Ferd. Ries. Opus 157. Klavierauszug und Chorstimmen. N. Simrock in Bonn.

Herr Ries, ein Lieblingsschüler Beethovens, einer der ausgezeichnetsten Pianoforte-Virtuosen und Lehrer unsrer Zeit, hat sich eine Reihe von Jahren nur in dieser Richtung mit Pianoforte-Komposition, Spiel und Unterricht in London, dem goldreichen Musikmarkte, beschäftigt, um sich nun in seinem Vaterlande den höhern Interessen der Kunst, den freiern Antrieben seines Talents zu widmen. Schon hat er, kleinerer Arbeiten nicht zu gedenken, in einer Oper (die Räuberbraut) und in dem vorgenannten Oratorium gezeigt, bis zu welcher meisterlichen Gewandtheit und Bemitteltheit seine Bildung gediehen, welche Richtung sein Talent genommen. Seine Richtung (namentlich in dem Oratorium, das jetzt zu besprechen ist) seine Auffassungs- und Vorstellungsweise ist nach dem Vorbilde seines unsterblichen Meisters eine vorzugsweis instrumentale, orchestermässige. Die Instrumente sind ihm nicht ein lebloser Teig, aus denen er erdachte Gebilde formt; er führt sie als eben soviel personifizirte Individuen auf; jedes soll selbständig für sich sprechen, für sich die Stelle einnehmen, der kein andres in seiner Vorstellung ganz angemessen wäre — das ist wenigstens überall als sein Prinzip erkennbar, wenn man auch aus dem Klavierauszug und seinen erwünscht zahlreichen Instrumental-Andeutungen nicht zu entscheiden wagt, wie weit ihm die Ausübung seines Vorhabens gelungen. — Das phantastische Volk der Instrumente hat den Gang der Modulation nach seiner Laune, das heisst, auf sehr bunte vielverschlungenen Pfaden gelenkt; damit aber diese Folge der Grundrichtung nicht in reine inhaltlose Willkühr ausarte, hat der gebildete Künstler den unwillkührlichen Zug zu bestimmt gedachter Bedeutsamkeit und Wirkung gelenkt. Auch die Worte haben sich ihre Töne aus den Melodien der Instrumente herausgewinnen müssen; diese Wendung ist seit der selbständigern Ausbildung der Instrumentalmusik bei mehr als einem Meister: Cherubini (in seinen Messen namentlich), C. M. Weber, besonders Beethoven hervorgetreten, — am entschiedensten bei Beethoven, und nun in seinem Schüler Ries.

Anders verfuhren die grossen Meister früherer Perioden. Händel fasst mit aller Grossinnigkeit und Kräftigkeit seines Geistes das Wort des Dichters, als die erste und untrennbare Verkörperung des Gedankens, gewinnt diesem die Melodie, das Thema ab, und bildet daraus das Instrumentale, die ganze Komposition. Bach geht denselben Weg, nur mit einer unendlich tiefern Durchdringung der Idee, die im Ganzen und in jedem Worte liegt. Ihm wird dasselbe zu einem reichen Begriff, und seine Töne sprechen die innerlichsten Beziehungen aus, so dass neben ihnen das Wort zur Hieroglyphe wird, von den Tönen erklärt und erfüllt, ohne von ihnen aufgegeben zu werden. Eine so gefundene Melodie ist die Grundlage seiner Komposition, mag sie auch noch so weit und reich ausgeführt und instrumentirt sein. Ein Gewinn aus diesem Verfahren ist ein bestimmter, sicher treffender, starker Ausdruck, durch keinen Zwiespalt des Worts und Tones geschwächt, durch kein unbestimmtes Flackerlicht von Aussen geirrt und gebrochen. Daher die durchgehende Frische jener Werke,

daher ihre Haltbarkeit und Ungeschwächtheit, gegen die ein an Fortschritten überreiches Jahrhundert nichts vermocht hat. — Doch wäre es Einseitigkeit und Verblendung, wenn man den Weg der Neuern darum unstatthaft nennen wollte. Beethoven hat die Tiefe seines Geistes, seiner Naturanschauung, seiner Ahnungen nicht anders darlegen können; bei ihm hat die neue Idee die neue Formung hervorgerufen und gerechtfertigt, — wie, in welchem Sinne, das ist anderwärts *) gezeigt worden.

Wenn Ref. nun eine gleiche Rechtfertigung aus Ries vorliegendem Werke nicht nachzuweisen vermag, so ist er darum doch weit entfernt, die Verdienste des Meisters und die Trefflichkeit des letztern in mancher Beziehung zu verkennen. Der Erstere hat in seiner londoner Periode Anlass genommen, den Bedürfnissen seiner Stellung als Virtuos und Lehrer, und der Mode der sogenannten höhern Gesellschaft (die aber in Sachen der Kunst die niedrigere zu sein pflegt) mehr Gehör zu geben, als sich vielleicht mit seiner innern Künstlerneigung vertrug; man kann sich vorstellen, wie unruhig ein lange zurückgedrängtes Talent strebt, sich frei zu regen, sich und der Welt die volle Kraft freier Regung zu bewähren. Und so hat wohl, mehr oder weniger bewusst, das Verlangen, Reichthum und Kunstgeschick auf eigenthümliche Weise zu offenbaren, einen grossen Einfluss auf diese Komposition gehabt. Ein edler Eifer; nur nicht die Künstlertreue des sich selbst an seinem Gegenstand aufopfernden und vergessenden Genius, der durch Göthe uns geradezu ausspricht:

Und so lang du dies nicht hast,
Dieses Stirb und Werde,
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde.

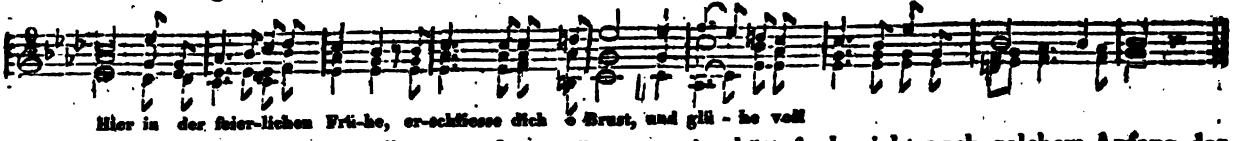
Zu diesem reinern Licht aufzustreben, muss Ries Aufgabe sein, und er darf sich bewusst sein, dass man nichts Geringers von ihm erwartet.

Allein — und das ist der letzte Karakterzug für sein diesmaliges Schaffen — er hatte in dem „Sieg des Glaubens" auch nicht die Veranlassung dazu. Schon der Titel muss diese Besorgniss wecken. Sich für den abstrakten Gedanken „des Glaubens" zu einem grossen Oratorium zu begeistern, ist schon undenkbar. Der Künstler bedarf einer Individualität, wär' es auch die umfassendste. Der Sieg des Christenthums oder des Korans kann gesungen werden, der Sieg des Glaubens ist eine ixionische Wolke für den Komponisten, dem der trunkne Blick des Verlangens darin der Gegenstand seiner Wünsche, die Erzeugung eines lebenskräftigen Geschöpfs vorlügt. Der Dichter selbst hat es gefühlt, aber nicht festgehalten. Er will sich der bestimmtern Gestalt des ersten Christenthums anschliessen; dann scheint er sich wieder der halbwahren und ganz gefährlichen Vorstellung zu überlassen, dass die Musik schon das ausfüllen, ergänzen, gut machen werde, was er ihr nur in flüchtigen, unbestimmten Umrissen anvertraue. Dies hat Ries nicht vermocht, und keinem Meister würde es gelungen sein. Es ist diese Unbestimmtheit, die uns nur den Schemen eines wirklichen Wesens vorgaukelt, die nächste und reichste Quelle der Unstätheit und des Schwankens, das wir oben an der Modulation aus einem allgemeinern Grunde angedeutet haben. Auch hier waren die alten Meister ungemein bevorzugt. Ihr Gegenstand war ganz bestimmt, ganz individuell; daher ihre plastische Gediegenheit, Sicherheit, Trefflichkeit, während das unbestimmte Begehren Neuerer ihnen oft Schwanken, Schwäche, Ungesundheit anspiegelt.

Nach einer nächtigen, klagenden, dazwischen heftig aufgährenden Introduktion, die reich instrumentirt scheint, zeigt ein Bassrezitativ mit andeutungsvollen Zwischenspielen dort die Gläubigen, den Blick nach Golgatha gerichtet; da: „die Frechen, die Kinder dieser Welt, die nie dem Glauben und nie der Liebe Huldigung gebracht." — Ist das ein pietistischer Seufzer gegen die „Atheisten und Philosophen?" Gott bewahre; auch wär' es neu, die Feier ihrer Bekehrung der Tonkunst anzuvertrauen. Es ist nur ein unbestimmtes Etwas, an dem sich die siegende Kraft des Glaubens bewähren soll, gleich der Mütze, die jener Pater im Eifer auf die Erde warf, um gegen sie, als den Dr. Luther zu disputiren, wobei er denn so gewiss gesiegt hat, als der Glaube gegen — die Frechen. — Ein weiblicher Chor der Gläubigen spricht sanften

*) In der »Kunst des Gesanges" und in der Zeitung.

Dank und Verlangen nach jenen Höhen aus, wo Gottes Sonnen glänzen. Er wird gewiss viel Freunde finden:



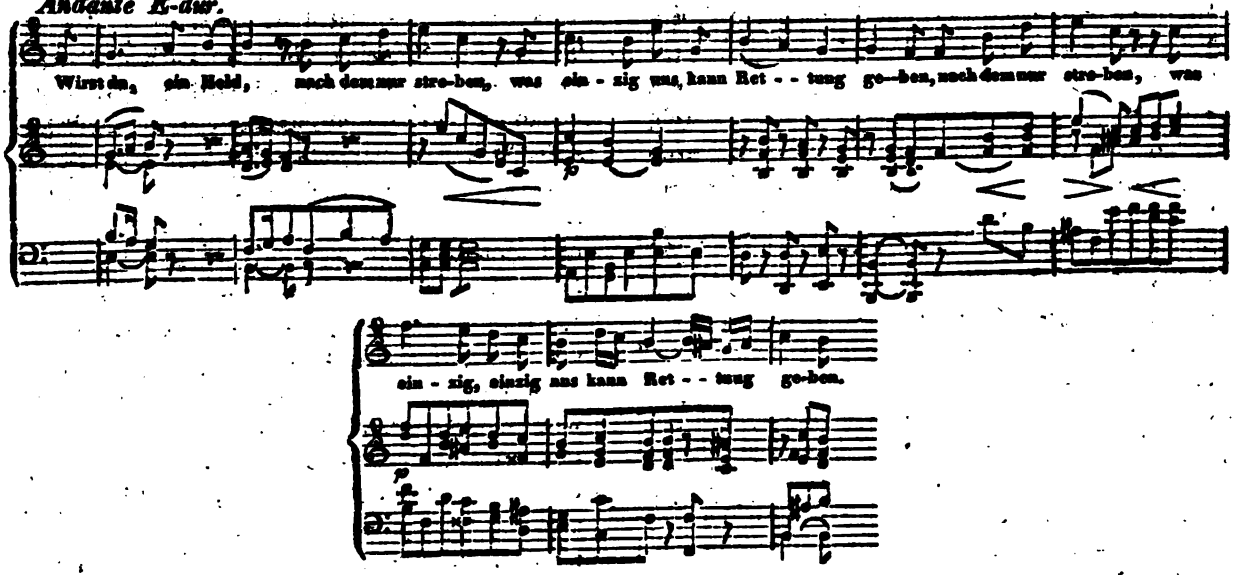
Bei den Worten „wo Gottes Sonnen glänzen," tritt effektvoll und schön gefühlt C-dur, bei der Wiederholung Ces-dur ein; ruhig und wohlthuend wird in As geschlossen. Ein kräftig gehaltner männlicher Chor der Gläubigen:

Herr, Herr, du bist mächtig, bist erhaben,

folgt in C-dur. Er ist durch Stimmwahl und Behandlung durchaus wirksam kontrastirt; ob das Ganze nicht an Gedrungenheit gewonnen, wenn der Komponist beide Chöre zu einer Masse vereint hätte? ob nicht nach solchem Anfang das Oratorium einen entschiednern Gang genommen hätte? Nicht hier allein wiederholen sich Scenen unnöthig, und nicht bloss auf der Bühne ist dies ein Fehler.

Jüngling und Mädchen geloben einander (Rec. und Duett), der Liebe nachzustreben, die auf Gott vertraut. Dem sanften Gange des Duetts, das von der Jungfrau so angehoben wird:

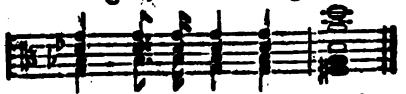
Andante E-dur.



schliesst sich mit gesteigerter Wirkung der Chor der Gläubigen wieder an:

Hinauf zum Himmel! bei Gott ist Licht;
Der Himmel hat Frieden, die Erde nicht.

Die beiden Solostimmen und der Chor mischen sich auf eine gewiss sehr ansprechende Weise, und schliessen vollständig und befriedigend in E-dur ab. Hierauf folgt in G-moll ein zweiter Chor der Gläubigen, fünfstimmig,



der sich bei den Worten

Und giesst des Morgensnacht

über punktirter Achtelbegleitung bis zum Fortissimo erhebt, und mit

in unsre Erdennacht

pianissimo schliesst. — Tenor-Rec. und Arie sprechen die vertrauende Hingebung an Gott aus. „Doch man hielt sich (verkündet ein Bass-Recitativ) in der Ungläubigen Schaar der Zorn nicht länger mehr zurück, und ihre Schwerdter zückten sie entgegen die Gläubigen, die nur des Kreuzes Zeichen in frommen Händen trugen."

Hier unterbrechen wir die Darstellung mit einem Ueberblick. Wir sehen auf der einen

Seite „christliche Gläubige," deren gläubige Hingebung in gehäuften Chören, Arien, Recitativen ausgesprochen wird. — Die Vorstellung vom Heil, das im Glauben liegt, kann den Komponisten allerdings zu einem lyrischen Erguss, nicht aber zu einem Oratorium begeistern; diese eine Vorstellung hinweggenommen, bleibt der Gedanke ohne individuellern Inhalt, und bei der vollkommnern Thatlosigkeit ohne Interesse. Der Dichter selbst ist unsrer Ansicht gewesen; aber er hat sich ihr nicht energisch angeschlossen. Er stellt den Gläubigen gegenüber — Kinder dieser Welt; die er nun Ungläubige nennt. Ja, wer sind sie? er hat sie nur negativ bezeichnet. Atheisten, Deisten? Die haben nicht das Schwerdt geführt, sondern sich hinter Gleichgültigkeit und Spott verschanzt, oder ihre Ueberzeugung ruhig verschlossen; nur die positiven Religionen haben die Kraft zu der missverständlichen Gewaltthat gegen Andersglaubende. Nun, sind es hier Türken? Juden? Botokuden? Die geringste Völkerschaft, selbst im thörigsten Widerstreit gegen das Christenthum, oder irgend eine andre Religion, hätte realen Boden, geschichtsmässigen Stoff, Persönlichkeit und Leben dem Dichter dargeboten. Dieser aber, statt die Lebensmöglichkeit dem Musiker zu geben, hat sie von ihm erwartet. Ist es nun noch zu verwundern, wenn dieser zu keiner ganz freien und rüstigen Entwickelung seiner Kräfte, wenn er bei hundert Ausweichungen, bei tausend interessanten Zügen, bei einer offenbar fleissigen, talentreichen Ausführung — zu keinem schlagenden, bestimmt und tief treffenden Tonstück gekommen ist? Schon der Schatten eines regern Lebens hat ihn höher gehoben. Das beweist der nun folgende, den ersten Theil beschliessende Chor der Ungläubigen:

Euer Glaube ist uns Spott,
Unsre Kraft ist unser Gott — —
Ha, wie die Thatlust uns wüthend ergreift u. s. w.

Es ist viel Bravourbestrung in den Worten, und, irren wir nicht, auch in der Musik, die sich zu der letzten Textzeile in Fugato höher als bisher erhebt. Aber es ist doch eine bestimmte Regung menschlichen Gefühls; und — sie ist in Einen Satz zusammengedrängt. Das ist die Folge (und der grösste Nachtheil für den Musiker) aus der Schwäche der Fabel — wenn da von Fabel die Rede sein kann, wo nichts zu sagen ist — dass der arme Gedanke abstrakten Glaubens sich in zahlreichen und den verschiedensten Formen breit ziehen lassen muss. So im zweiten, wie im ersten Theile.

Der zweite Theil beginnt mit einer phantasie-anregenden Instrumental-Einleitung; ein Sopran nennt die Ungläubigen (Rec. und Chor) sich der Gnade zuzuwenden, deren Chor antwortet —

Wo der Muth besonnt,
Lässt der Himmel kalt;
Wo das Eisen blitzt,
Hat kein Gott Gewalt.

Ein dreifacher Chor: der weiblichen Gläubigen, der männlichen Gläubigen und der männlichen Ungläubigen setzt diese Scene fort; schon die Disposition zeigt, dass der Komponist kein Mittel versäumt hat, Mannigfaltigkeit in die Komposition zu bringen. Der Gegensatz der beiden Hauptmassen ist wohl bezeichnet; das Ganze ein grosser, gewiss wirkungsreicher Satz.

Eine kleine, sehr interessant geschriebene Altarie weiset den Gegensatz von Gottvertrauen und Menschenvertrauen auf; in gleichem Sinne folgt ein meisterlich und interessant geführtes Quartett dreier Gläubigen und eines Ungläubigen, der sich der Bitte, zu glauben (natürlich; wie kann eine Bitte — Glauben hervorrufen?) starr widersetzt. Die Gläubigen flehen den Himmel um ein Wunder an. — Die christliche Religion bedarf nicht mehr der Wunder, um sich die Herzen und Geister zu gewinnen. Andrer Meinung ist aber in einer energisch geschriebenen Bassarie „der Anführer der Ungläubigen." *)

Ein neuer Chor der Ungläubigen (E moll) schliesst mit Drohungen an; —

wir beten nicht, uns gilt die That

ist ihr Wahlspruch, der sich den thatlosen Betern gegenüber nicht gar zu bös ausnimmt. Ihnen entgegen tritt choralartig der Chorgesang der Gläubigen.

Das ganze Lustgefecht wird hier lustig genug entschieden.

*) Thomas, Judas, Voltaire, J. J. Rousseau, Gesenius? Wer ist denn dieser Anführer einer organisirten Kirche der Ungläubigen? — Nun es ist eben eine Solostimme, die eine Arie kräftigeren Stimmung singen soll.

Da zog ein Harfenstäuseln durch die Luft,
Und näher klang's und näher,
Und Glanz umwob die Zinne Golgatha's,
Vom Himmel schwebte jetzt des Glaubens Engel u. s. w.

Ein Duett segnet die Frommen und mahnt die Ungläubigen, die nun antworten

Die Kraft erliegt

(Wenn sie im Unglauben ihre Kraft sehen, sind sie noch nicht bekehrt)

Wir sind besiegt,
Leucht' unserm Pfade
O Licht der Gnade.

Und ein grossartiger achtstimmiger, zuletzt vierstimmig fugirter Chor beschliesst mit Gottes Lob.

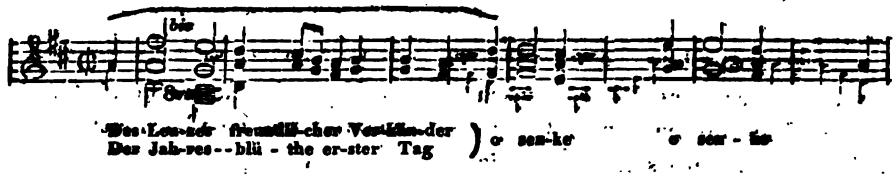
Schade, Schade dass so viel Talent und Fleiss und so viel Schönheiten und interessante Erfindungen keine würdigere Stätte gefunden, dass wieder ein Musiker seine edle Kraft an einen unfruchtbaren Gegenstand verschwendet hat. Vergesse man das, so hat man eine Reihe einzeln sonst durchaus interessanter, musikalisch reicher Tonstücke. Und hat man sich erst mit ihnen allen einzelnen befreundet, so wird man zugestehen, dass der treffliche Tonsetzer nicht wohl mehr aus dem Oratorium hat machen können, als er gemacht. Achtungsvoller Antheil wird ihm, Käufer werden der zweckmässigen und korrekten Ausgabe des Klavierauszugs und der Chorstimmen gewiss nicht fehlen. M.

Der erste Frühlingstag. Kantate für zwei Soprane, Tenor, Bass und Chor, von W. A. Mozart (Sohn). 28stes Werk. Klavierauszug. Haslinger in Wien.

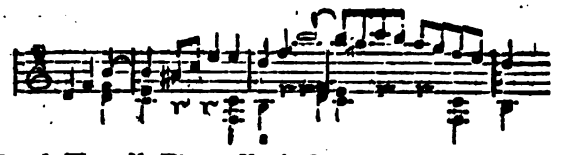
Es ist gefährlich, einem grossen Vater nachzufolgen. Friedemann, Sebastian Bachs Lieblingssohn und Schüler verlor den Verstand im Ringen nach einer Meisterschaft, der sein Geist nicht gewachsen war. Der glücklichere Emanuel gestand, von der Unerreichbarkeit seines Vaters in eine andre Bahn gedrückt zu sein, die ihn zu einem glänzenden Loos, nicht aber zu den Höhen der Kunst geführt, deren Lichtregion er geschaut hatte. Mozart, der Sohn, noch ebenein durch gleiche Vornamen dem unsterblichen Andenken an seinen Vater angeknüpft, scheint aus treuem kindlichen und wahrhaft musikalischen Gemüthe seines Vaters Weise nachzutönen. Aber nur der Geist, der diese Weise hervorrief, nicht sie selbst, ist unsterblich; um jetzt zu thun, was der grosse Mozart, muss man ein Anderes, ein Höheres vollbringen; nicht die Anmaassung ein grösserer Künstler zu sein, das Bewusstsein, in einer höhern Zeit zu leben, einem höher gebildeten und gestellten Volke anzugehören, fodert dies; und gerade diese Stimme scheint den Sohn Mozart so wenig erreicht zu haben, wie die Masse seiner Landsleute. Auch aus dieser Kantate spricht keine neue Idee, kein neu erschienener Geist; sie steht in Einer Linie mit einigen frühern Kantaten des Vaters und mit bessern Arbeiten seiner Nachfolger, vorzüglich Andreas Rombergs.

Damit ist aber ausgesprochen, dass man sie auch jetzt noch nicht ohne Annehmlichkeit und Interesse finden wird; ohne des Vaters zu denken, wird man sich wohlthuend von musikalischem Lebenshauch umweht und erwärmt fühlen, wird sich dem Hörer eine Empfindung mittheilen, die ungleich tiefer und künstlerischer ist, als manches gleichzeitige kühle Produkt unsrer nordischen Landsleute. Dies bleibt dem Süden sicher, während er auf die Leistung und den Empfang des Höchsten unsrer Zeit verzichtet: eine nie versagende, stets erwärmende und erfreuende Naturanlage, Naturklänge, die jedem allgemeinen Gefühl stets wach und regsam gehorchen. Hiermit ist Werth und Begränzung des vorliegenden Werkes angedeutet, das übrigens eine Gelegenheitsmusik zu irgend einer häuslichen Feier scheint, und zu gleichem Zweck mehrfach benutzt werden könnte.

Ein freundlicher Chor stimmt nach kurzem Vorspiel an:

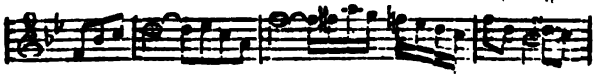


und erinnert in seiner Anmuth und gemüthlichen Sanftheit an ähnlich empfundene Sätze des Vaters, ohne darum äusserliche Reminiszenz zu sein. Die Anrufung des ersten Frühlingstages wird von abwechselnden Solostimmen zu diesem Instrumentalmotiv



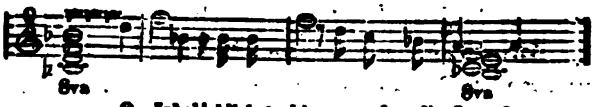
durch H-moll, Fis-moll, A-dur fortgesetzt, worauf mit einem leichten Uebergang der Chorsatz wiederkehrt und schliesst.

Ein Tenor-Recitativ mit artigen, wohl bezeichnenden Zwischenspielen preiset den Tag, der jedes erstarrende Band löse, dem jedes Herz mit Hochgefühl entgegenschlage; es führt zu einer Arie, deren liedmässiges Thema, an Fanchons Zeit erinnernd, im Vorspiel bereits ausgesprochen ist:



„Es wogt ein Meer von Harmonien, ein Gott führt ihren Reigen an;" so heisst der Text, den man gern vergässen wird, um sich an dem anspruchlosen, sanften Gesange zu erquicken.

Besonders von hier an fühlt man ein Ermatten des Dichters, einen wahren Mangel an Inhalt und daher ein Zusammenhaschen des Stoffes, das auch auf die Komposition einen nachtheiligen Einfluss hat; nämlich sie, die in gleicher Anspruchlosigkeit und ungefähr in gleichem Ausdrucke fortgeht, in Widerspruch mit dem versuchten Aufschwung der Worte zu bringen. — In einem Recitativ, „O Jubel!", das ohne Jubel anhebt und fortgeht:

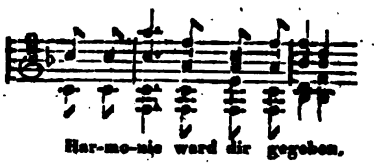


wird uns Jüngling und Jungfrau liebend gezeigt, „preiset sie glücklich, denn — sie sind es;" die sanften Zwischenspiele sind wenigstens ausdrucksvoller und angemessener, als die „holdseligen Seufzer" und andre Raritäten des Textes. Dagegen bleibt in dem nun folgenden Terzett die Komposition gar zu kühl und stabil; sie erhebt sich wenig über diesen Anfang

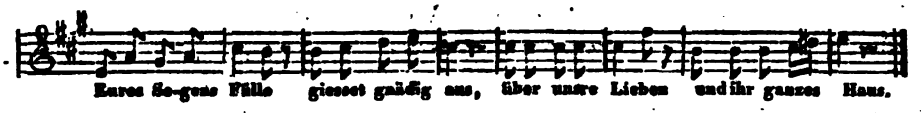
Mögen auch dem Komponisten die Worte (namentlich des Tenors) als leerer Gefühlsschwulst erschienen sein; er hätte nach dem Muster seines Vaters die Empfindung der Scene festhalten, und nicht die erste beste sanfte Melodey hinschreiben sollen. — Ein neues Recitativ, das uns die Natur „in Festgewänden" zeigen soll, führt zu einem leisen und sanften Quartett und Chor:

Philomele, du Vertraute
Zarter Schmerzen, süsser Lust!

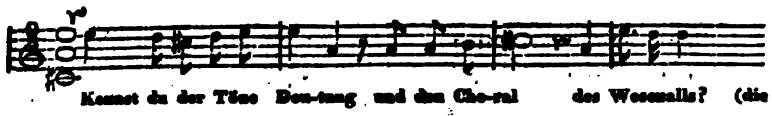
Aber wer wollte denn Philomele im Chor ansingen? Dem einsam Irrenden, dem liebenden Paar auf heimlichem Ruhplatz gönnt sie die Nähe ihrer süssen Weisen. Wenn ein Chor sie „fortissimo" anstingt:



sind ihre Accente vergessen. — Nun sieht das Auge des Sängers den Olymp geöffnet und Götter niederschweben, — o wär' er doch bei der Nachtigall geblieben! Danach hätten wir das liebliche, aber ganz, ganz kleine Duett



gewünscht. Muss denn der gut gemeinte Wunsch in unsern christlichen Landen den ganzen Olymp inkommodiren? Vor den Andern soll nun Urania vom Vater der Götter herniederschweben (Tenor-Recitativ) uns eine hochwichtige Frage folgendermaassen vorlegen



worauf dann naiv genug der erste Chor als Schlusssatz wiederkehrt.

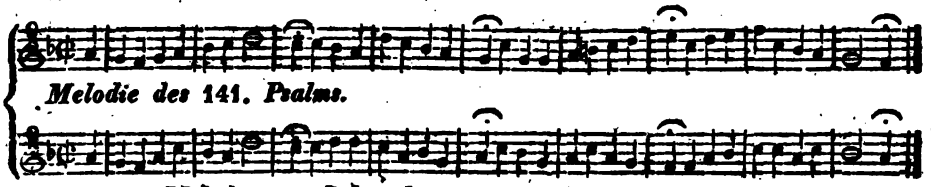
Vertauscht man, wie gesagt, die aufgeblasenen Prätensionen des Textes mit einfachen, herzlichen Zeilen, so ist die Komposition eine angenehme Gelegenheitsmusik und eine erwünschte Unterhaltung für kleinere Zirkel. M.

Schlussbemerkung zur Beurtheilung des Schneider'schen Choralbuchs.

Auf meine, mit meinem Namen unterzeichnete Kritik des Schneider'schen Choralbuchs hat sich ein Anonymus Herr G. veranlasst gefunden, eine Antikritik in No. 39 dieser Zeitung einrücken zu lassen. Wenn gleich der Ton dieser Antikritik zeigt, wess Geistes Kind sie ist, und auch die mir gemachten Beschuldigungen sich eigentlich schon selbst widerlegen, so finde ich es der Sache wegen für zweckmässig dem Herrn Anonymus einige Erläuterungen über meine Beurtheilung zu geben.

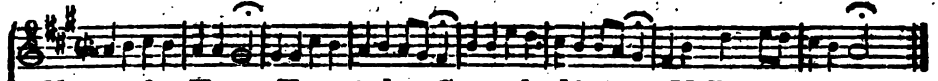
Nur die hohe Achtung, die ich vor den Kenntnissen und Talenten des allgemein geschätzten Herrn Kapellmeister Dr. Schneider hege, ist die Ursach gewesen, dass ich manches nach meiner Ansicht nicht Tadellose unberührt gelassen habe, um namentlich das viele Gute, welches das Choralbuch enthält, nicht durch zu viel einzelne Ausstellungen zu verdecken. Wenn ich daher gesagt habe, „es sei mir aufgefallen, dass der Herr Kapellmeister Schneider so viel eigne Melodien dem Werke einverleibt habe," so kann der Herr Anonymus G. sich wohl denken, dass ich vorher untersucht haben werde, ob auch wirklich schon vorhandne Melodien hätten benutzt werden können. Um ihm den Beweis zu liefern, mögen wenigstens zwei Melodien folgen:

No. 26. *Melodie von Schneider.*

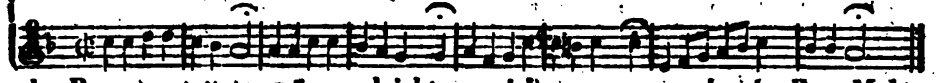


Melodie des 141. *Psalms.*

No. 42. *Melodie von Schneider.*



No. 87 *des Hessen-Hanauischen Gesangbuches, von Müller.*
Jesu, Retter in der Noth.



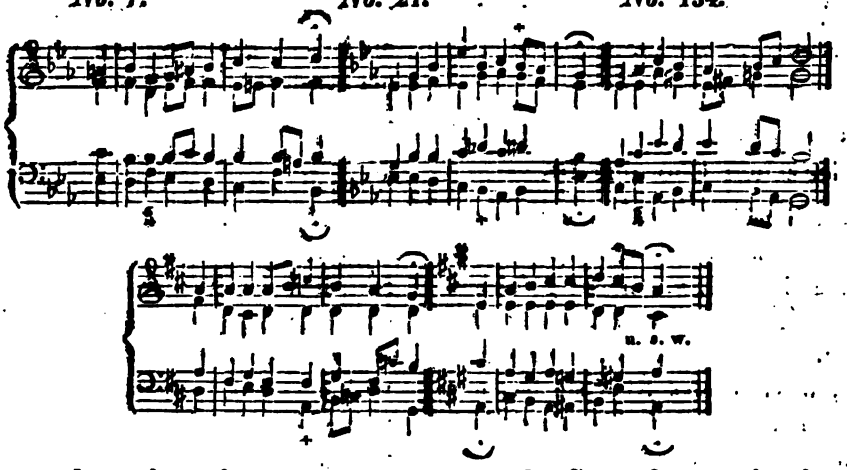
Wenn es der Raum gestattete, wäre es leicht, die Zahl dieser Beispiele zu vergrössern. Die Behauptung übrigens, „dass alle neuen Melodien des Herrn Kapellmeister Schneider hätten erspart werden können," ist mir nie eingefallen.

Meine Ansicht, „dass eine alte Melodie, wenn sie auch nur wenig bekannt sei, zweckmässiger wäre, als eine neue, da diese der Gemeinde erst zu lehren, grosse Schwierigkeiten hat," stützt sich auf Erfahrung. Eine Melodie, die man aus dem Gedächtnisse verloren hat, lernt sich, wenn man sie ein Paar Mal gehört, leicht wieder; ob man aber eine ganz fremde Melodie eben so rasch erlernt, wäre doch sehr zu bezweifeln.

Ferner ficht Herr G. die Behauptung an: „dass die Harmonien in dem Choralbuch hin und wieder ein wenig zu modern wären, wozu namentlich die Quartsexten- und Nonenakkorde, so wie die accentuirten durchgehenden Noten, die der Herr Kapellm. Schn. oft in der Melodie angewandt hat, viel beitragen!" — Wenn ich hier

von „moderne Harmonien" rede, so habe ich nicht den Quartsextenakkord allein verstanden, sondern die ganze Harmoniefolge, in welcher derselbe vorkömmt. — Bekanntlich wirkt jeder Akkord in der Gestalt, wo der Grundton in der tiefsten Stimme liegt, am bestimmtesten und kräftigsten; je weiter er vom Grundton abgeht um so mehr verliert er an Kraft. Wenn ich z. B. von einem Dreiklange die Terz in den Bass nehme, so klingt diese Lage des Akkords nicht so kräftig als die, in welcher der Grundton im Basse liegt, er ist schon unbestimmter; nehme ich nun gar die Quinte des Dreiklangs in den Bass, so wird er noch weicher, unselbständiger und unvollkommener. Da nun eine solche Weichlichkeit dem Ernste und der Würde der Kirche nicht angemessen ist, so verboten die alten Theoretiker den 6/4 Akkord im strengen Styl. Dieses Verbot gründete sich also nur auf das natürliche Gefühl. Wenn ich daher solche Stellen

No. 7. *No. 21.* *No. 134.*



tadelte und als modern bezeichnete, so war darunter nicht der einzelne 6/4 Akkord, sondern die ganze Folge, in welcher der 6/4 Akkord erschien, gemeint.

Die Behauptung des Herrn G., dass in einem Terzquartenakkord die Sexte kein wesentliches Intervall sei, also sehr gut ausgelassen und statt ihrer ein andres Intervall verdoppelt werden könne, ist sehr sonderbar, und ich muss gestehen, dass ich mich wunderte, dass Herr G. sich nicht erst ein wenig näher mit diesem Gegenstande bekannt gemacht hat, bevor er einen solchen falschen Grundsatz aufstellt. Im Durchgange und im raschen Zeitmaass kann man wohl einen solchen Akkord gestatten, doch im Chorale, wo jeder Akkord ein grosses Gewicht hat, nicht. Uebrigens bedarf es zu dem Beweise, dass ein Terzquartenakkord ohne Sexte schlecht sei, keiner Autoritäten von berühmten Theoretikern, sondern nur gesunder Ohren. — Herr G. sagt: „dass, um in allen Stimmen einen möglichst fliessenden Gesang zu erreichen, oft ein Intervall wegbleibt und dafür ein andres verdoppelt wird, darf Herrn Girschner wohl nicht erst ins Gedächtniss zurückgerufen werden." — Die Erinnerung am Schlusse des Satzes hätte sich Herr G. ersparen können, und nur die Leidenschaft, die in der ganzen Antikritik spricht, mag sie ihm eingegeben haben. Ein fliessender Gesang hätte auch ohne Auslassung der Sexte hervorgebracht werden können, und ziemte es sich für mich, die Arbeit eines Mannes wie die des Herrn Schneiders zu korrigiren, so würde ich dem Herrn G. den Beweis augenblicklich durch eine Korrektur solcher Stellen liefern. Doch der Herr Kapellmeister Schn. steht sowohl in meiner als auch in der Achtung aller gebildeten Musiker zu hoch, um ihm eine Beleidigung der Art widerfahren zu lassen, die nur als Folge eines unüberlegten Diensteifers und einer zu weit getriebenen Anhänglichkeit erscheinen könnte.

Uebrigens möge noch die Bemerkung folgen, dass es Pflicht eines rechtlichen Kritikers ist, sein Lob oder Tadel ohne Menschenfurcht nur nach seiner vollkommensten Ueberzeugung auszusprechen. Ist seine Ueberzeugung oder seine Ansicht eine falsche, so hat er menschlich geirrt, und alsdann ist es die Aufgabe einer Antikritik, mit Gründen, nicht mit leerem Raisonnement das Gegentheil zu beweisen. C. Girschner.

Unser trefflicherer Posaunist, Herr Kammermusikus Belke (der so eben im Begriff steht, auf einer Reise in Süd-Deutschland neue Lorbeeren zu sammeln), hat von Ihrer Maj. der Kaiserin von Russland für eine Pianoforte-Komposition eine goldne Uhr zum Geschenk erhalten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 9. Oktober — № 41. — 1830.

Heinrich Marschner und seine Leistungen für die Oper.

Es ist eins von den unvermeidlichen Gebrechen des Journalwesens in seinem heutigen Zustande, dass mit dem besten Willen nicht allen Erscheinungen der Gegenwart schnell genug die ihnen gebührende Achtung erwiesen werden kann. Verspätete Einsendung von Seiten der Verleger, verzögerte Bearbeitung oder gar späte Rücksendung von Seiten einzelner Mitarbeiter, Mangel an Raum, der Wunsch einer günstigern Zusammenstellung oder Herausstellung einzelner Artikel — alles vereinigt sich oft, den guten Willen der Redaktionen dämonisch zu verstricken, — der Kundige beruhigt sich mit einem

sunt fata libelli.

Herr Marschner nun hat das bisherige Stillschweigen über sein tonkünstlerisches Wirken auf eine eigne Art gestraft; sehr zu unserer Freude und seiner Ehre. Ehe wir mit der Anzeige seiner ersten Oper haben zu Tage kommen können, hat er sich mit der zweiten Ehre erworben; und indem beide hier eingeleitet (oder eingeläutet) werden, ist er schon mit einer dritten

des Falkners Braut,

Gedicht von Wohlbrück

lustig bei der Hand. So lässt man sich gern beschämen. Wäre diese Vernachlässigung nur die einzige, die ihn drückte! Es ist oft genug in den Zeitschriften (auch in dieser) berichtet worden, welchen Erfolg die ersten und spätern Aufführungen seines „Vampyr," seines „Templer und die Jüdin," gehabt. Welch ein Lärm erhob sich durch ganz Europa bei Herolds erstem schwachem Erfolge! bei Aubers erstem Machwerk! Für Frankreich war es eine National-Angelegenheit, und — für Deutschland auch. Paris fing an, „den göttlichen Rossini" zu vergessen, um dem Landsmann zu huldigen, der am Ende doch nur eine Schmarotzerpflanze an jenem üppigen Baum ist; Deutschland bewahrte einige Epitheta seinem Mozart und die Ohren seinem, nämlich dem französischen Auber. Die Franzosen schalten sogar den Stolz einiger Deutschen, die ihrem Volke die höchste Stelle in der Tonkunst zuzusprechen wagten, während seine Theater nur von dem Allmosen des Auslandes zehrten. Die Schmähung war so grundfalsch, das deutsche Kunstbewusstsein so durchaus gerecht — und doch sprach die Thatsache lächerlich laut für die französiche Rüge.

Wie anders ergeht es dem deutschen Komponisten! Er mag Opern schreiben, so viel er will und so gut er kann; er mag sich Leipzig, oder München, oder Kassel öffnen; Deutschland wird ihn nicht eher krönen, als bis die Franzosen ihn anerkannt haben. Man beweise hundertmal, wie viel geschickter, wie viel talentvoller er sei, wie fade, wie kokett und verzerrt die neufranzösische Musik: — von dem allen ist ja nicht die Rede. Man hört sie nicht, weil sie gefällt, sondern weil sie französisch ist; ja, sie gefällt sogar, man bildet sich's wenigstens ein, weil die Mode von Paris ihr Sanktion verliehen. So imposant steht das Volk von Paris da, dass sogar seine Musik unwiderstehlich ist, so gut wie seine Moden unsre Schönen in Karrikaturen übersetzen und seine Sprache unsre Unterhaltung unter's Joch schickt. — Gewiss, es wird nicht dnbei bleiben; ein neuer Beethoven oder Weber wird, wie die alttestamentarischen Richter, eine neue Befreiung aus der Hand der Philister

bringen, und dann — dann werden wir ein neues goldnes Kalb umtanzen, oder — —

„Dann wird uns sein, wie Wachenden."
Klopstock.

Herr Marschner nun hat in diesen verzweifelten lächerlichen Umständen den klügsten Weg eingeschlagen, seinem Talente Bahn und die Ohren der Landsleute zu öffnen, den es innerhalb Deutschlands Gränzen gab. Er hat es gewagt, deutsch zu schreiben; aber dabei an Vorstellungen und Neigungen angeknüpft, die eben jetzt in Deutschland beliebt und herrschend scheinen. Die moderne Romantik, wie sie Scott und Byron gelehrt, und Kind im „Freischützen" glücklich angewendet, liefert ihm seine Fabeln. Einen Vampyr auf die Bühne zu bringen, einen Leichnam, der nach Blut dürstet und Blut saugt: das ertrüge ein feiner und tiefer fühlendes Publikum nicht. Der grässliche Vampyrtod für Mädchen, die sich der zauberhaften Unwiderstehlichkeit des Vampyrs nicht zu entziehen gewusst; die Strafe selbst Vampyr zu werden, wenn man die Geliebte vom schrecklichen Tode auf Kosten eines unüberlegten Eides retten will; überhaupt die Verurtheilung aus dem Mund einer allweisen Gottheit zu einem schadenbringenden Fortleben, zu einem unvermeidlichen verbrecherischen und grausenerregenden Wüthen: das Alles sind Vorstellungen, die unsere Vernunft als Unsinn und unerträgliche Widrigkeit von sich weisen muss, die unser Gefühl als unglaublich unberührt lassen, oder anekeln müssen; es sind Vorstellungen, die nie unserm Volke angehört, nur in niedrig-rohen Slavenstämmen haben Raum gewinnen können. Man sollte meinen, eine solche Fabel müsse jede Musik stürzen. Allein, Dank sei es dem Einflusse der französischen Kunst, unser Theaterpublikum ist schon so an Zerstreutheit, an Halbhinhören gewöhnt, dass das Vernunftwidrige gar nicht bemerkt und das Empörende in der Idee nur als pikant oder — rührend und schauerlich empfunden wird. Und so war es klug gethan, mit einem solchen Beginnen vorerst die Aufmerksamkeit an sich zu reissen. Dass Herr Marschner selbst ein edleres Ziel im Auge hat, bezeugt sein Fortschritt von der ersten zur zweiten Oper, die uns in einen Kreis der edelsten Gestalten aus Scott's Romanen, in die Gegenwart der tieffühlenden Rebekka, ihres edlen Freundes, des kühnen Templers, in die Nähe des grossen Löwenherz versetzt.

Einen ähnlichen Gang scheint der Komponist sich für seine unmittelbare Thätigkeit vorgezeichnet zu haben. Dass er von seinem Gegenstande so ganz erfüllt, in dessen Leben und Wesen so ganz hineingezogen gewesen, dass jede Weise, jeder Zug, jede Form seiner Komposition diesem objektiven Leben eigen, oder vielmehr identisch geworden: das kann Ref. keineswegs ihm bezeugen; selbst das Streben darnach scheint nicht das vorherrschende gewesen, so wenig man auch behaupten möchte, dass es ganz fehle. Wenn wir eine solche Musik eigen, identisch nennen würden, sofern sie innerlich Eins wäre mit der Idee des Gegenstandes: so müsste man die Marschnersche Musik im Allgemeinen eher eine angemessene nennen, in sofern sie sich den gegebenen Verhältnissen geschickt und passend anschmiegt. Dies ist — zwar nicht das höchste Lob, aber ein sehr hohes. Gluck, Beethoven (und kaum dieser) sind die einzigen Dramatiker, die das höhere, höchste Ziel unverwandt im Auge behalten; Mozart hat sich ihm in den wichtigern Momenten aller Opern, namentlich des Don Juan, fast im ganzen Figaro, geweiht; anderwärts kann man seine Musik nach obiger Unterscheidung nur angemessen nennen, freilich in der Zauberschönheit seines Genies; von den französischen Komponisten hat nur der Italiener Lulli dem Höchsten stets nachgestrebt (soweit Ref. ihn kennt) der Niederländer Gretry nur dem Angemessenen, der Italiener Spontini öfter diesem als jenem. Auch Herr Marschner bewährt in diesem Streben ein Talent, das ihn noch viel weiter führen kann, das namentlich über allen Vergleich mit dem eines Auber und seiner Landsleute ist; er vereint damit eine Kunstbildung, die ihn als einen würdigen Rival von Spohr darstellt und in der von allen jetzt lebenden Ausländern nur Einer, Cherubini, Gleiches (aber dieser auch Ueberlegenes) gezeigt hat. Vielleicht wird ihm sein dermaliges Streben selbst zu einer Schule der Gewandtheit, musikalische Formen und Massen

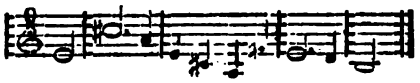
anzuwenden und zu lenken,' die den höchsten Intentionen späterhin zu Statten kommen kann, und jetzt vielleicht an ihrer Herrschaft noch zu schwer trüge. Und derselbe Standpunkt des Komponisten macht seine Leistungen vielleicht unserm Publiknm, wie es dermalen ist, fasslicher, gefälliger, homogener. Diesen Erfolg wünschen wir ihm um seiner jetzigen Verdienste, und um unsrer Hoffnungen willen von seinen künftigen höhern Bestrebungen.

Gern möchte nun Ref. seine Leser mit jenen recht gründlich bekannt machen. Aber — er ist ein Berliner, und in Berlin ist noch keine Oper von Marschner aufgeführt. Es wäre ungerecht, darauf zu warten. Daher möge denn aus den Klavierauszügen berichtet werden, was sich so sagen lässt. Eine Kritik des Werks kann das nicht geben, sondern nur eine Andeutung, was man in demselben hören, oder, was man davon am Klaviere geniessen könnte.

Der Vampyr, grosse romantische Oper in zwei Akten, gedichtet von Wohlbrück, komponirt von Heinrich Marschner. 42stes Werk. F. Hofmeister in Leipzig.

Mit einem wild rhythmisirten Thema

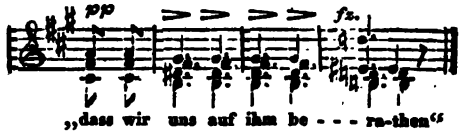
setzt die Ouvertüre ohne weitere Einleitung gleich Allegro con fuoco ein, und sagt uns, dass ein wildes unheimliches Schauspiel, erschütternde Vorgänge, die Alles ins Schwanken bringen (zweites Motiv) uns erwarten. Nach einer gleich kräftigen Fortführung tritt uns sanfter das zweite Hauptthema



u. s. w.

entgegen, erst vom Horn, dann von der Flöte vorgetragen, eine Vorandeutung des Liebespaars, das in Reinheit und Gottvertrauen den Schlingen des Unwesens entgeht, oder vielmehr entzogen wird. — Allerdings ist der Gegensatz beider Themata, und das liedmässige des zweiten, so wie die Absicht, in der sie aus spätern Scenen entlehnt, Hauptzüge des Drama vorandeuten sollen, ganz in K. M. v. Webers Geiste gefasst. Hundert unsrer kritischen Landsleute werden folglich eine Reminiszenz darin aufspüren und dem Komponisten Originalität bestreiten. Das Tristeste dabei ist, dass dieselben nicht wahrnehmen, wie alle Opern von Rossini, Meyerbeer, Merkadante, Herold, Auber, u.s.w. gar nichts Anders enthalten, als Wiederklänge, und zwar meist sehr abgeschwächte und entstellte; sie bilden sich steif und fest ein, wenn sie den Grafen Ory, die Belagerung von Corinth, Wilhelm Tell, die Stumme und Fra Diavolo gehört, fünf neue Opern zu kennen, und zwar bilden sie sich's ein, weil die Pariser es sich eingebildet haben. —

Nachdem die Ouvertüre das zweite Thema in siegendem Jubel emporgetragen (sie durch ihr ganzes tüchtig gearbeitetes und kräftig gehaltenes Gewebe zu verfolgen, verstattet der Raum nicht) klingt uns in der Introduktion (Fis-moll 6/8) ein grauerlicher Spuk entgegen. — Es ist am Ende leichter, barocke Motive zu einer solchen stark gezeichneten Scene zusammenzustellen, als eine weniger seltsame Karakteristik in sprechenden Zügen zu vollenden. Aber Herr Marschner hat in der That mehr geleistet: phantastische und sicher treffende Züge hat er zu einem freien und doch klar auseinandergehaltnen Gemälde vereint; das Ganze wird von der Bühne aus (auch schon am Pianoforte) höchst angemessen wirken, und manches Einzelne in der Erinnerung oder bei wiederholtem Hören noch besondern Sinn offenbaren. So z. B. der Gesang der Hexen und Geister, die uns erzählen: der Ort sei ihnen gegeben,



was sie unbegleitet intoniren, bis im letzten Takt das Orchester hineinwispert. Es verräth sich unwillkührlich in diesem „Berathen" die Selbstpein der Peiniger. — Nach dem Chorgesang tritt „der Meister" (in die Musik hinein-

sprechend) mit Lord Ruthwen auf, sagt ihm noch eine Jahresfrist zu, wenn er bis künftige Mitternacht drei Bräute opfre „zart und rein." Ruthwen beschwört das Pakt und mit einem neuen sehr sprechenden Chorsatze verstiebt die Hexengesellschaft. — Dass dieser Chorsatz über 100 Takte lang ist (obwohl Allegro molto 2/4) mag noch zu einem Beispiel dienen, die vorausgeschickte Unterscheidung zwischen eigner und angemessener Komposition zu erläutern. Hätte sich der Komponist dem Sinn der Scene unbedingt hingegeben, so mussten, wie Ruthwen begehrt, die Hexen und Geister im Augenblick verstieben; der Chor durfte nicht länger währen, als das sofortige Verlassen des Schauplatzes denkbar macht. So hat z. B. Gluck jenen Griechenchor

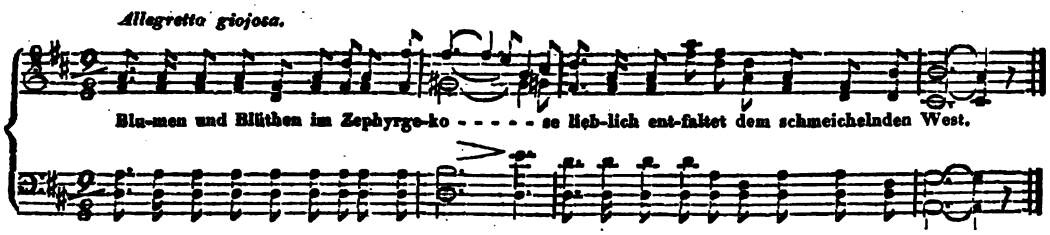
„Clytemnèstre et sa fille."

mit vier raschen Takten über die Bühne geführt, so hat (selbst in einem Oratorium) J. S. Bach in der Passionsmusik die einzelnen Ausrufe und Wuthausbrüche der Juden in kurzen Chören von vier Takten, ja von einem (das furchtbare „Barrabam!') hingestellt. Allein Hr. Marschner steht einem Publikum gegenüber, das der gedrungenen dramatischen Kraft längst entwöhnt ist, das vielleicht in diesem Augenblicke nicht einmal genug Energie des Karakters hat, um diese Hingebung von Allem an einen einzigen Zweck zu begreifen und zu ertragen; es lebt sich der Bühne gegenüber von Moment zu Moment fort, und wird es Herrn Marschner danken, dass er diesen letzten Moment ihm wieder zu einem Bilde ausgebreitet und fasslich gemacht hat. Dies aber ist vom Komponisten mit grossem Talent und Glück geschehen.

Nun folgte ine weit und energisch ausgeführte Wutharie des blutlechzenden Vampyr, gegen die das folgende Duett desselben mit Janthe wohlthuend absticht. In sanften fliessenden Melodien spricht das Mädchen die ihr selbst unheimliche Neigung zu Ruthwen, dieser die geheuchelte Liebe aus (beide Partien bieten Gelegenheit, Umfang und Schmelz der Stimme und Vortrag zu zeigen) bis Hörnerklang das Paar in eine Höhle verscheucht. Janthes Vater (Berkley) naht mit Jägern, die Vermisste zu suchen. Der unruhige und doch sanfte Chor der Jäger, die Klage des Vaters, bis man sich der Unheimlichkeit des Orts erinnert und ihn verlassen will, bilden ein abgerundetes, nach so viel Teufelspuk die wohlthätige Stimmung des Duetts verlängerndes Bild, bis Janthes Hülferuf und Ruthwens Hohnlachen alles aufschrecken. Man dringt in die Höhle, Berkley durchbohrt Ruthwen, die Ermordete wird gefunden, und alles stürzt im Entsetzen über den Vampyr davon. Dieser liegt im Todeskampfe, entsetzt vor der nahen Strafe. — Aubry tritt auf (Melodrama), geleitet Ruthwen auf dessen Begehr zur Anhöhe in den Mondesstral (zu sehr malerischer Musik) und entflieht; Ruthwen wird von neuem Leben erfüllt.

Die Scene verwandelt sich; ein langes und sehr sanftes Vorspiel verscheucht die unheimlichen Vorstellungen, die uns bisher erfüllt; Malvina, Aubry's Geliebte, spricht in einer grossen Scene süsse Freude an der Natur und süsseres Glück der Liebe aus; ein schwungvolles, freudestürmisches Duett vereint die beiden Liebenden in einen reichen Erguss desselben Gefühls; das Talent des Komponisten hat hier einen heiterern und weiten Spielraum und öffnet einen solchen den Sängern, die sich an seinen Weisen zu empfindungsvollem und feurigem Vortrag zu begeistern verstehen. Gleicher Beifall gebührt dem nun folgenden Terzett, in welchem Malvina's Vater Davenant die Liebenden mit der Nachricht aufschreckt, er habe die Tochter dem Lord Marsden zugesagt. Heftig ist in dieser Lage der Einsatz des Terzetts; ein Larghetto ist dem stillern Ausdruck der Betrübniss und Sorge gewidmet (und nebenbei mancher Huldigung für die Volubilität der Kehle, wie unsre Sänger und unser Publikum sie eben in sanftern Momenten lieben) bis in einem lebhaft bewegten Schlussatze (Allegro risoluto) Malvina sich entschieden widersetzt, das Verhältniss der Liebenden entdeckt, Aubry vom Vater verworfen wird. Am Schlusse verkünden Trompeten den Einzug des unwillkommenen Freiers und leiten zum Finale über.

Dieses eröffnet ein anmuthiger Festchor (mit Tanz) der Landsleute.



Die nahenden Lords werden mit einem zweiten kräftiger gehaltenen Jubelchor empfangen, der Freier der zagenden Tochter vom Vater als Bräutigam vorgestellt, von Aubry als Ruthwen erkannt. Die Stimmen der mannigfach bewegten Personen werden bald zu wirksamen Ensemble vereint, bald wechseln sie in lebhaftem und dabei einheitsvoll zusammengehaltenem Dialog, in dem Ruthwen Aubry's Ausbrüchen mit der Erinnerung an den geleisteten Eid (ihn nicht zu verrathen ? —) vorbeugt. Auf des Vaters Geheiss stimmt der Chor den zweiten Festgesang wieder an; das Fest verschmilzt Chorgesang, Tanz und die Aeusserungen der vereinten Solostimmen in ein reiches, doppelchörig gehaltnes Ganze, das von der Erfindungskraft, Kunstfertigkeit und dem Fleisse des Komponisten ein rühmliches Zeugniss ablegt. Genug Züge eines treffenden Ausdrucks wären werth, besonders hervorgehoben zu werden, wenn der Raum es gestattete.

Der zweite Akt stellt uns auf einen Schauplatz andrer Art. Derbe Lustigkeit eines Bauerntanzes und Gesanges, die sich im Finale bis zur Ausgelassenheit steigert, empfängt uns. Emmy, die ländliche Braut, singt ein naives Liebeslied, in dessen rhythmischer Konstruktion eine mehrmals wiederkehrende Mischung des 3/4 und 2/4 Takts zu einem 5/4 Takte sich eigen herausstellt.

Eine schauerliche Romanze „vom Vampyr" mit Chorrefrain folgt, dann ein sehr artiges Terzett, in dem Ruthwen, vom Bräutigam George belauscht, Emmy durch Schmeicheleien und Versprechungen bethört; wenn der arme George eifersüchtig hervortritt, erhebt sich der Ausdruck zu leidenschaftlicherer Bewegung der in verschiednen Stimmungen aufgeregten Personen. Die verstohlne Hoffnung des Vampyrs auf sein drittes Opfer und das Freijahr mahnt uns nach so viel frohern menschlichern Scenen an das im Hintergrunde der Begebenheiten lauernde Entsetzen. Unverhohlner tritt dies in der nun folgenden grossen Scene Aubry's und Ruthwens hervor. Aubry droht das gelobte Stillschweigen zu brechen, wenn Ruthwen nicht von Malvina lasse. Dieser antwortet ihm mit der Drohung, dass sein Eidbruch ihm selbst das Loos des Vampyrs, die Bestimmung zuziehen werde: sich „vom Blute derer zu nähren, die ihn am meisten lieben und ehren." Die lange Schilderung dieser Strafe steigert sich in der Musik bis zum Ausdruck des Entsetzens: der Vampyr hat seine eigne Geschichte erzählt. Aubry wird von ihm in Verzweiflung verlassen. — Hier hat nun der Komponist freilich der jetzigen Verwöhnung und Erschlaffung des Publikums ein nicht geringes Opfer gebracht. In solcher Stimmung, wie wir sie angedeutet, soll Aubry's Arie im Kontrast beginnen; allerdings war auch ein Gegensatz nothwendig zwischen zwei Verzweiflungsausbrüchen — denn so kann man Ruthwens Erzählung dem Inhalt und der Musik nach nennen. Der Gegensatz hätte seinen wahrhaften Inhalt in der Situation gefunden, wenn der Komponist und sein Dichter sich ihr ganz hingegeben, ganz treu gewidmet hätten. Aber sie begnügten sich mit dem äusserlich Angemessnen; und so beginnt die Arie mit einem noch obenein abgenutzten dramatischen Kunstgriffe, mit einer Rückerinnerung an schönere Zeit:

Wie ein schöner Frühlingsmorgen
Lag das Leben sonst vor mir,
All mein Wünschen, all' mein Sorgen
War ein heitrer Blick von ihr.

In diesem Tone geht es sehr lange fort; die Komposition ist ein sanfter kantabler Satz und

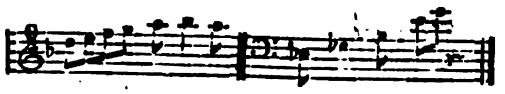
auch das Schlussallegro ist nicht eben tiefgreifend. Unsere Logen mögens Herrn Marschner danken, wir nicht.

Ganz anders tritt das nächste Duett auf, in dem der unheimliche Verführer Emmy vollends sich eigen macht; Grauen, Angst, Scham und Zärtlichkeit mischen ihre oft sehr sprechenden Accente, und würden noch wirksamer den Zuhörer ergreifen, wenn es dem Komponisten gelungen wäre, kürzer zu schreiben.

Den Fortgang des Drama vermag Ref. aus dem Klavierauszuge nicht zu erklären, oder wenigstens nicht zu rechtfertigen. Es tritt nämlich ein komisches Intermezzo ein, das alles Ahnungs- und Andeutungsvolle der vorigen Scenen — so kurz vor dem Schluss, — aus der Seele der Hörer verdrängen dürfte. Trinker aus der Schaar der ländlichen Hochzeitgäste singen ein muntres Zechlied, das in den frühern Trinkchor ausläuft. Das zänkische Weib des Einen überfällt sie mit Schmähreden und wird endlich ihr und des ganzen Chors Gespött. Die Scene ist mit Laune ausgemalt und kann von der Bühne herab sehr drastisch wirken. Hat also Herr Marschner selbst so kurz vor der Katastrophe weniger auf die Idee des Ganzen, als auf Zuhörer Bedacht genommen, die sich nur von Moment zu Moment hinleben? oder ist die tiefere Rechtfertigung seines Verfahrens im Dialog und der Handlung zu suchen? — Im Vorübergehen sei noch eines kurzen, ausdrucksvollen Trauerchors gedacht zu Emmy's Bestattung, die der Vampyr erwürgt. Der Dichter hat hier den Komponisten zu einem daktylischen Rhythmus verleitet,

der mit dem Inhalt in Widerspruch zu stehen scheint, obwohl in Melodie und Harmonie genug geschehen, um die Anomalie des rhythmischen Ausdrucks gegen den übrigen Inhalt unschädlich zu machen.

Von hier erhebt sich aber die Komposition zu ihrer höchsten Kraft. Im Ausbruche der heftigsten Leidenschaft und Angst beschwört Aubry Malvinen, vor den Gefahren zurückzutreten, die er ihr nicht nennen darf; sie ruft ihm Gottvertraun in's Herz, das freilich in ihrem eignen erschüttert ist; hier tritt das zweite Thema der Ouvertüre hervor und wird zum Motiv des Schlusssatzes im Duett. Der erste Festchor kehrt sehr wirkungsvoll in seiner Lieblichkeit wieder, Aubry unterbricht ihn, die Geliebte zu retten, wenigstens bis morgen die Trauung aufzuhalten. Dialog der Singenden, die Figuren des Orchesters,

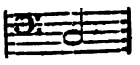
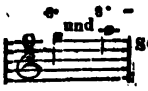


die Eintritte des Chors, die Modulation — alles wirkt zu einem von der Bühne herab gewiss tief ergreifenden Ganzen zusammen; auf Ruthwens Dringen (dessen Angst vortrefflich gemalt ist) setzt sich der Festzug (mit andrer sehr herabgestimmter Musik) in Bewegung; Aubry, den man hinweggerissen hatte, stellt sich noch einmal in den Weg und deckt Ruthwens Geheimniss auf. Aber schon hat es Ein Uhr geschlagen, schon hat die Hölle den verfallenen Unhold verschlungen, und man kann annehmen, dass Aubry den Eid nicht gebrochen. Bis zu diesem Gipfel hat der Komponist seine Kraft gesteigert und bis zu Ende (es versteht sich, dass die Liebenden von dem erschütterten Vater vereinigt werden) sein grosses Talent und seine Kunstbildung auf das Rühmlichste bewährt. Der Schluss der Oper trägt, wie die Ouvertüre, jenes Thema siegreich empor. (Schluss folgt.)

Berichte.

Aus Berlin.

Am 2. Oktober stellten sich in den Zwischenakten zwei Virtuosen dem Publikum vor. Der eine, Herr Schalk, Kammervirtuos der Erzherzogin Marie Louise, trug auf dem Bassethorne Variationen über ein Rossini'sches Thema, dann einen Schweizer-Kuhreigen und Polonaise von eigner Komposition vor. Er weiss seinem

Instrumente von  bis  schönen und durchaus gleichen Klang abzugewinnen, und beherrscht diese Tonreihe mit achtungswerther Bravour und einem besondern Geschick für das sanfteste, oft in der That an Unhörbarkeit streifende Piano; eine Geschicklichkeit, die ihn verleitet, das Pianissimo vielleicht zu häufig anzubringen. Die Sontag bedient sich bekanntlich desselben Reizmittels; denn das ist es in der That, und zwar ein bis zur Nerven-Affizirung angreifendes, den Klängen bis in ihr Ersterben nachzulauschen und zwischen dem letzten Hauch und dem Nichts zu bangen. Aber eben desshalb liegt das Reizmittel ausser der Gränze des Schönen, wo es nicht — gewiss nur in seltnen Momenten — durch die Idee des Kunstwerks nothwendig gefodert wird. Herr Schalk ist in dem Grade und der Frequenz dieser Manier viel weiter gegangen, als jene Sängerin, und machte dadurch einzelne stark hervortretende tiefe Töne um so auffallender. Indess gab er daneben genug Anlass, den seelenvollen und geschickten Virtuosen in ihm zu erkennen, und wurde mit dem Beifall des Publikums belohnt.

Der zweite Virtuos, Herr Hamann, Schüler des Herrn Kammermusikus Mohs, trug eine Konzert-Polonaise (E-dur) von H. Herz mit Geläufigkeit und (soweit das etwas kurztönige Instrument und die Komposition verstattete) mit Sinn und Geschmack vor, und ärndtete ebenfalls den Beifall des Publikums. Möge er seine Fertigkeit nur bald dem Studium unsrer Meisterwerke widmen und sich an ihnen mit hinlänglicher Kunstliebe erfüllen, um in dem Vortrag eines Beethoven'schen Konzerts oder ähnlicher Werke seinen wahren Ruhm zu suchen. Wer sie recht kennt, wird nicht zweifeln, dass sie auch das Publikum ihm gewinnen müssen, oder er hätte eine ungerecht geringe Meinung von diesem.

M.

Allerlei.

Zwei katholische Choralmelodien.

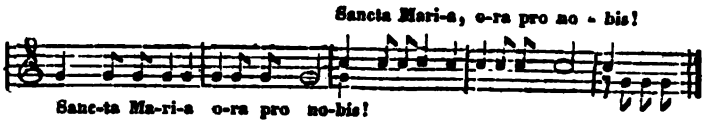
Ich will sie hier niederlegen, wie ich sie vor einigen Wochen in Bonn gehört, ungewiss, wie viel die begleitenden Umstände und ein lebhafter Antheil an jedem Gottesdienste beigetragen haben, ihre Wirkung zu erhöhen. Was ich erzähle, ist nicht Erdichtung, auch nicht aufgeschmückte, sondern ganz einfache Wahrheit.

Schon am Abend meiner Ankunft hatt' ich in der Wohnung meines Freundes aus der Minoritenkirche gegenüber starken Orgelklang, breite, klar und würdig geführte Akkordenmassen, gehört. „Es sei das Wallfahrtsfest der heiligen Maria zu Keflaar," sagt' er mir nicht ohne Unmuth, „und schon in den achten Tag währe das Singen und Beten, dass man keinen eignen Gedanken festhalten könne." Das führte denn auf die alte Beschwerde: der Gottesdienst bei diesen Wallfahrten sei ja doch nur blosses Cermonial, Geist und Herz erführen wenig davon und schwärmten oft in gar andern Regionen. Die Peterskirche wurde erwähnt, die manches Liebesabentheuer unter dem Messelesen gesehen haben soll; von der Frohnleichnams-Procession in München erzählt, wo die türkische Musik Aubers Stummen-Ouvertüre voraufgespielt und alles so bunt und lustig gewesen.

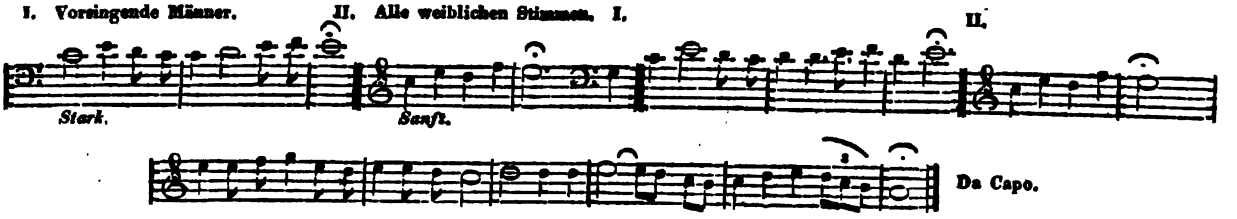
Auch am folgenden Morgen — der Regen goss in Strömen nieder — musste ich manches dergleichen mit anhören. Die bunten Heiligenschreine, die Kruzifixe voll Gold und Blumen, die mich im Tyrol so erfreut, die Himmelfahrten und Wunder und Verklärungen, mit denen da die Häuser strassenweit, sogar in den Dörfern, von aussen al fresco und ganz sehenswerth bemalt sind: das sollte vollends baarer Bilderdienst sein. Und wenn ich meinte, dass in dem hellen, lebenbrausenden Südlande, für das heisserregte sinnlich beseelte Volk auch der Gottesdienst ein andres Ansehen gewinnen müsse, wenn ich gar meinte, vielleicht thäte man im Norden etwas zu wenig, wie dort zu viel: musst' ich mich gar wahren, nicht für einen Verführten zu gelten. Endlich vertieften wir uns in ein Gespräch über den Nutzen der Harmonie im Allgemeinen und des Quartsextenakkordes im Besondern.

Plötzlich unterbricht uns ein starkes, hundertstimmiges Reden von der Strasse herauf. Noch wehte der Regen nieder. Die lange Strasse war nach beiden Seiten mit Betenden gefüllt. Jetzt

gewahrte ich erst das hohe vergoldete Gitter des Minoritenvorhofs mit Blumen und Laub festlich überhängt, die Thore und Kirchenpforten geöffnet. In langen Zügen wallten die auswärtigen Gemeinden heran, in langer Wechselrede Gebete hersagend, deren Ton immer in der Quarte hin und wieder schwankte



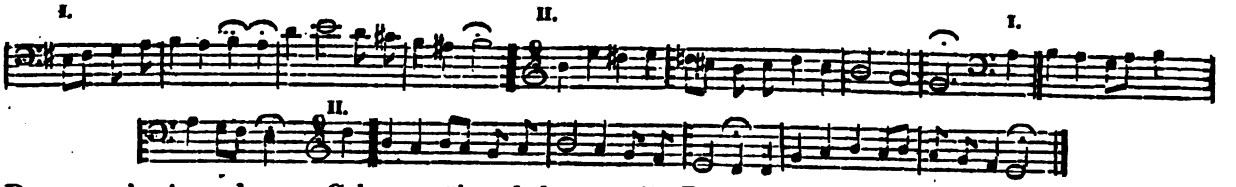
und eben in der Eintönigkeit der tausend Stimmen fast betäubend heraufklang. Vor den Zügen der einzelnen Dorfgemeinden, die die Wallfahrt in ununterbrochner unabsehbarer Reihe feierten, schritt jetzt ein ehrwürdiger Greis, von Enkeln unterstützt, ein kolossales Kreuz tragend, jetzt vor einer Frauenschaar — alle in weissen Regentüchern, die Männer baarhaupt — eine Jungfrau mit buntleuchtendem Heiligenschrein vorauf. Ein grosser Zug bildete sich im Gewühl der andern, dem ging ein kleines Mädchen vor; auf hohem schwankem, Stiel von Weidenruthen leicht geflochten, trug es ein gar buntes goldflitterndes Muttergottesbild; dann kamen paarweis die Mägdlein, dann die Knabenschule laut singend, dann ein hoher ernster Mann als Vorsänger, dann wieder Männer, Greise, Frauen. Der Gesang von einem kleinen Chor oder auch dem Vorsänger allein und dem allgemeinen Chor antiphonisch gesungen, übertönte bald die lauten Gebete:



— Die Worte hab' ich nicht festhalten können —

Mittlerweile war der Vorhof und die Strasse neben den Zügen mit Knieenden bedeckt, in den hohen Kirchpforten standen im Festornate, weiss mit purpurner Stola, Priester. Da wollte es nun ein günstiger Zufall, dass im selben Augenblick die Sonne gewaltig das Regengewölk durchriss und vollen Glanz auf die Priester und Knieenden niederströmte.

Als ich in die Kirche gelangt, waren die Priester entfernt, alle Räume mit den Wallfahrern erfüllt, in der Mitte kniete der Vorsänger. Die Orgel schwieg, und zwischen langen lauten Gebeten wurde in vielen Versen folgender Wechselgesang intonirt:



Dann, nach einem langen Gebete, während dem man den Athemzug des Nachbars hätte belauschen können, erhob sich der Vorsänger und sprach ganz einfach: „nachdem wir so unsre Andacht an heiliger Stätte verrichtet, wollen wir nunmehr die Rückreise antrreten." Alles ging still auseinander, bald war ich in der weiten Kirche ganz allein; in der dunkeln Seitenkapelle im Schein einer Opferkerze beichtete ein junges Mädchen.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 16. Oktober — № 42. — 1830.

David, Oratorium, Gedicht von C. G. Körner, Musik von Bernhard Klein.

(Zum Erstenmale aufgeführt bei dem fünften Elb-Musikfeste in Halle a/S. Am 5. Juni 1830 *).

Ausserdem, dass Musikfeste ein Hauptmittel sind, den Sinn für gute, namentlich religiöse Musik im Volke zu wecken und zu veredeln und dem musikalischen Volksleben einen höhern Schwung zu geben, bieten sie auch lebenden Komponisten die beste Gelegenheit dar, ihre Werke in diesem Fache der Tonkunst zur Aufführung zu bringen und der Welt bekannt zu machen. Wie viel herrliche Werke im Fache der Kirchenmusik mögen, ohne eine solche Gelegenheit, spurlos an ihren Zeitgenossen vorübergegangen und gänzlich vergessen sein? Wohl uns, dass der Kunstsinn unsers Zeitalters eine Stufe betreten hat, wo man ernstlich darauf bedacht ist, solchen Uebeln zu steuern. Dem Vereine der Elbstädte für grosse Musikaufführungen gebührt die Ehre, ein Werk an das Licht gezogen zu haben, welches, nach dem Urtheile des Rec. und aller Sachverständigen, welche der Aufführung desselben bei dem Musikfeste in Halle am 3ten Juni d. J. beigewohnt, zu den ersten Meisterstücken der Kunst, die in dieser Gattung die neuere Zeit herangebracht hat, zu rechnen ist. Dieses Werk ist der „David," Oratorium von Körner und Klein. Ein Werk, welches sich eines solchen Ruhmes erfreut, verdient auch schon vor seinem Erscheinen im Drucke, öffentlich bekannt gemacht zu werden, damit das musikalische Publikum auf die Genüsse aufmerksam werde, welche dasselbe zu erwarten hat *). Ehe wir jedoch an die Beurtheilung der Komposition dieses Werkes gehen, müssen wir erst einen Blick auf die poetische Idee, welche derselben zum Grunde liegt und auf das Gedicht selbst werfen. Zwei Hauptmomente aus dem Leben Davids stellt uns der Dichter vor. Der erste Theil zeigt uns David auf der Höhe des Glücks, von Gott begünstigt, jedoch zuletzt übermüthig; im zweiten sehen wir ihn durch eigne Schuld gefallen, von Gott verlassen, aber in Folge seiner Reue wieder zu Gnaden aufgenommen. Dieser Gegenstand ist vom Dichter im Ganzen, namentlich im zweiten Theile sehr interessant durchgearbeitet, obgleich einige Mängel sowohl in der Anlage als in der Durchführung nicht übersehen werden können. Die Personen, welche handelnd auftreten sind: David (Bass), Joab (Bass), Absalon (Tenor), der Prophet Nathan (Alt), Sulamith und Thirza (Sopran). Die erstern sind historisch, und um dieselben dreht sich die dargestellte Begebenheit. Sulamith und Thirza dagegen sind zwei Jungfrauen aus dem Volke, welche nicht im geringsten in die Begebenheit eingreifen und bloss betrachtend dastehn. Man fühlt nur zu sehr, dass der Dichter diese beiden Personen herbeigezogen hat, um Soprane zu haben, und das Interesse, was sie erwecken, ist sehr gering. Es würde gewiss nicht schwer gewesen sein, diesem Uebel abzuhelfen, zumal da ein Theil der Katastrophe aus Davids Leben, welche den Stoff zum Gedichte geliefert hat, nicht ohne weibliche Einwirkung ist.

*) Da dieses Werk in Kurzem hier aufgeführt werden wird, so nimmt die Redaktion mit Vergnügen Gelegenheit, es durch einen (in der Einsendung verspäteten) so erfreulichen Bericht den Lesern näher zu stellen.

M.

*) Der Klavierauszug ist seitdem bei Brüggemann in Halberstadt erschienen.

M.

Diese Katastrophe beginnt mit dem Zeitpunkte, wo David, nach Besiegung seiner innern und äussern Feinde, seinen Thron fest gegründet hat, und wo er das Ziel aller seiner Wünsche und Bestrebungen erreicht sieht. Der beständig glückliche Erfolg seinen Unternehmungen erweckt in ihm ein zu grosses Selbstvertrauen und mit despotischem Sinne weist er die Rathschläge und Bitten seines Sohnes Absalon und des ganzen Volkes, das feindlich drohende Syrien mit Krieg zu überziehen, zurück. Dieser despotische Sinn zeigt sich in den Worten:

Die Milde reizt zum Widerstreben,
Die Strenge führt zur Pflicht zurück.
Des Königs Wille ist der Fels,
Der fest im Sturm der Wogen steht,
Und möchten alle Völker flehen,
Sein Wort gebietet einer Welt.

Die Strenge des Vaters reizt den ehrgeizigen Sohn zum höchsten Unwillen, und hierin finden wir den Grund zu seiner spätern Empörung. Dies ist der Inhalt des ersten Theils, unverkennbar etwas zu arm an Handlung. Zu Anfange des zweiten Theiles tritt Nathan auf, eine grossartige Erscheinung, welcher, an Gottes Statt, über David Gericht hält. Durch ihn erfahren wir erst das eigentliche Verbrechen Davids, nämlich die Ermordung des Urias, eine Folge seiner despotischen Gesinnungen. Aber auch dieses Ereigniss wird nur in wenigen Worten erwähnt, welche leicht an den Ohren des Zuhörers unbemerkt vorüber gehen können. Würde der erste Theil nicht an Lebendigkeit und an Interesse gewonnen haben, wenn diese Begebenheit, der Knoten des Ganzen, darin weitläufiger dargestellt wäre? Nachdem Nathan dem David die Ungnade des Herrn verkündigt hat, erkennt dieser die Grösse seines Verbrechens, und Reue ergreift sein Herz. Nathan tröstet ihn mit der Barmherzigkeit Gottes, welche dem reuigen Sünder zu Theil wird; in diesem Augenblicke aber dringt das Volk herzu und flehet um Schutz wider heranziehende feindliche Schaaren. Noch wagt es, David sein Gebet zum Herrn zu erheben, wenn auch nicht für sich, sondern um Rettung für sein Volk. Als man ihm aber verkündigt, dass die Feinde Empörer seien, geführt von Absalon, stellt sich ihm die Grösse seines Verbrechens in den grellsten Farben dar, und Verzweiflung ergreift sein Herz, denn er betrachtet die Empörung seines Sohnes als Strafe seiner Vergehungen. Ergreifend und das innigste Mitleid erweckend ist der Zustand seines Gemüths, den er in folgenden Worten ausspricht:

Täglich drohte mir einst der Tod,
Kaum entrann ich der Macht des Verderbens;
Aber selig durch innern Frieden,
Blickt' ich vertrauend empor zum Herrn!
Jetzt von Scham und Reu' gequält,
Steh' ich schaudernd am Rande des Abgrunds,
Wage die Augen nicht aufzuschlagen,
Bebe vor des Richters Zorn;
Furchtbar dringen durch Mark und Gebein
Donnernde Stimmen vom Sinai,
Sind ein vergehend Feuer dem Sünder,
Den des Gesetzes Fluch zermalmt. — —

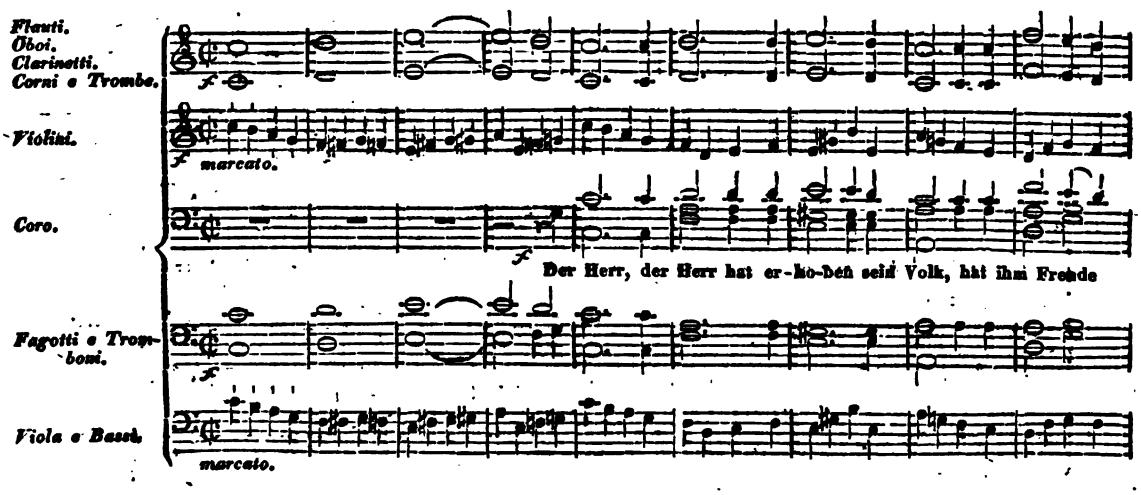
Endlich ermannt sich der tiefgebeugte Vater wieder, sein altes Gottvertrauen kehrt zurück, er ist stark genug, seine Gefühle als Vater zu unterdrücken und einen Beschluss zur Rettung seines von Gott ihm verliehenen Reichs zu fassen. Mit seinem Gottvertrauen kehrt auch die Gnade Gottes wieder. Absalon, die Warnungen eines Nathan verachtend, fällt. Schmerz beugt den Vater; aber Trost findet er in der Liebe seines Volks und im Gebet.

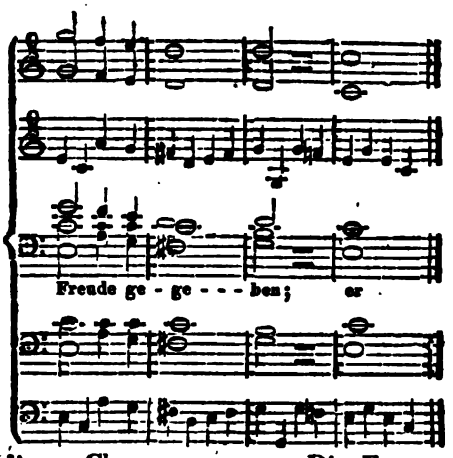
Ueberblicken wir den zweiten Theil, so bemerken wir einen ausserordentlichen Reichthum der Begebenheit, welcher dem Komponisten ein grosses Feld darbot, und wodurch die geringere Vollkommenheit des ersten Theils in dieser Hinsicht leicht vergessen gemacht wird. Vielleicht wird hierdurch sogar der Eindruck des Ganzen erhöht, indem bis zu Ende eine beständige Steigerung statt findet. Die Karaktere der einzelnen Personen sind wahr und scharf gezeichnet. Vor allen ist der des David gelungen zu nennen, wegen der vollkommnen psychologischen Richtigkeit, womit sich derselbe entwickelt. Im Karakter des Nathan liegt die erhabenste Würde, wie man sie von einem Gottgesendeten erwartet. Der Grundzug von Absalons Karakter ist Leichtsinn, verbunden mit wildem Ehrgeiz, die Quellen seiner verderblichen Unternehmungen. Joab, der Feldherr Davids, ist ein tapferer Krieger. Sulamith und Thirza haben, ihrer Stellung zum Ganzen wegen, keinen ausgeprägten Karakter. —

Die Sprache ist gedrängt und körnig und dem Gegenstande angemessen; nur selten stösst man auf etwas prosaisch klingende Phrasen, z. B. „Mit Achtung hör' ich Deinen Wunsch, mein Sohn."

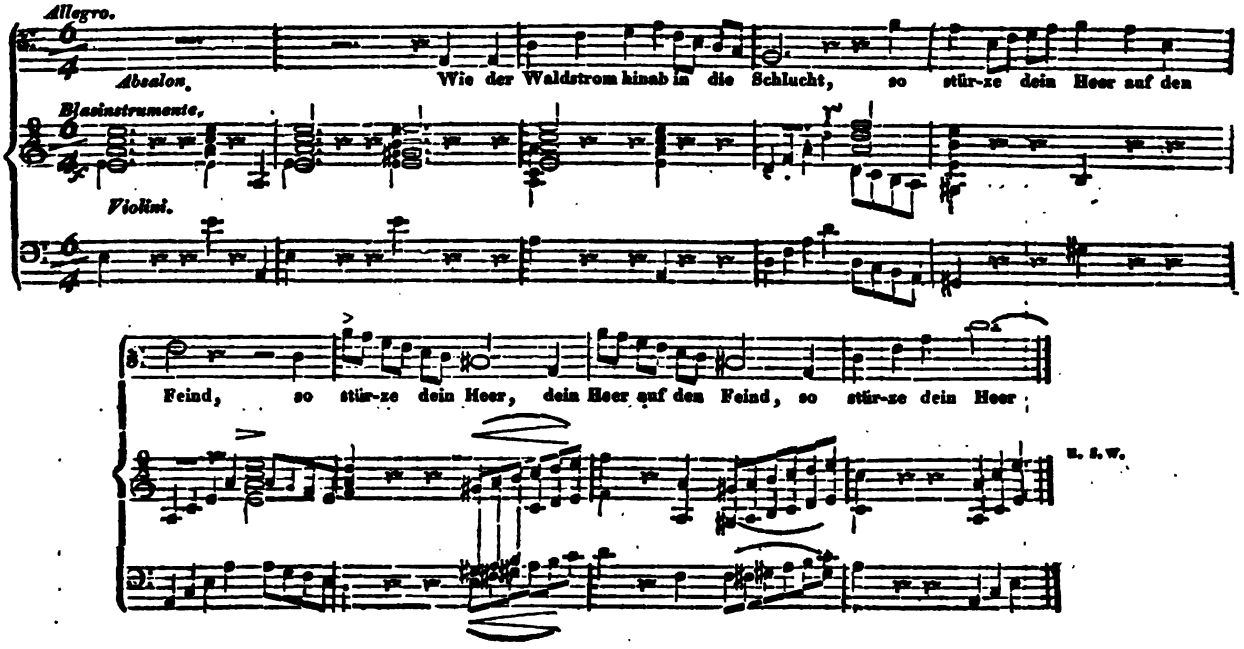
Nun zur der Beurtheilung der Musik dieses Oratoriums. Diese ist durchaus kirchlich, würdevoll und einfach; dabei höchst effektvoll und von der ergreifendsten dramatischen Wahrheit. Originalität vereinigt sich mit künstlerischer Vollendung. Die Auffassung der Karaktere der handelnden Personen ist eben so wahr und richtig als deren Durchführung. Die Deklamation ist überall vortrefflich; nie opfert der Komponist die Reinheit derselben zu Gunsten einer Melodie auf. Die Chöre sind, mit wenigen Ausnahmen fünfstimmig (zwei Soprane), und in denselben hat der Meister in einem noch höhern Grade gezeigt, was er vermag, als im Sologesange. Die Instrumentation ist nicht dominirend, sondern dem Gesange stets untergeordnet und die Wirkung desselben erhöhend; wo es jedoch der Zweck erfodert, reich und glänzend. Eine besondre Eigenthümlichkeit des Komponisten, welche ihre grosse Wirkung nie verfehlt, besteht darin, dass er sehr häufig die Saiten-Instrumente figurirend im Unisono fortschreiten lässt, während die Blas-Instrumente in einfachen Akkorden den Gesang begleiten und tragen. Um diese allgemeinen Urtheile zu bestätigen, wird Recensent zur Darstellung des Einzelnen übergehen.

Das Oratorium beginnt mit einem Hymnus: „Der Herr ist gross in Zion u. s. w." (D magg. C) einem Chore voll Kraft und Würde. An dieses schliesst sich ein Duett der Sulamith und Thirza an, begleitet vom Chore der Jungfrauen (G magg. dreistimmig) preisend die segensvolle Regierung Davids, nachdem der Held auf Zions Burg seinen Thron fest gegründet. Wahr und treu ist die Darstellung des weiblichen Karakters, welcher selbst die Empfindung des Glücks mit Zartheit und Innigkeit an den Tag legt. Den wirkungsvollsten Kontrast bildet in dieser Hinsicht der folgende, dreistimmige Priesterchor C maggiore, eine der erhabensten Kompositionen des ganzen Werks. Die Beziehung, in welcher dieser Chor zu dem Ganzen steht, lernen wir aus dem folgenden Recitativ Davids kennen. Die Philister haben die Bundeslade geraubt und entweihen dies Heiligthum dadurch, dass sie dasselbe zu Dagons Füssen stellen. Solchen Hohn aber erreicht die Strafe bald: Dagons Bild liegt zerschmettert in Trümmern, und angstvoll senden die Feinde das Heiligthum zurück. Der Chor der Priester begleitet dasselbe auf die Burg Zion. Der Gesang ist äussest einfach, voll Würde und Kraft, noch mehr gehoben durch die sinnreiche, ergreifende Instrumentirung. Die Blasinstrumente begleiten und tragen meistentheils die Singstimmen, während die Saiteninstrumente in Viertel-Fortschreitungen, forte, einfache Harmoniegewebe wie mit einem starken Faden umschlingen.





Die Wirkung, welche dieser Chor, namentlich bei einem stark besetzten Orchester, hervorbringt, ist ganz ausserordentlich. — Hierauf folgt ein Recitativ und Arioso (David) mit Chor C magg. 4/4. Der König erzählt das schon oben mitgetheilte Schicksal der Bundeslade, und mit demüthigem, frommen Sinne dankt er Gott, dem die Ehre der Rettung des Heiligthums gebührt. Das Volk vereinigt seinen Dank mit dem des Königs. Von grosser Wirkung ist die obligate Harfen-Begleitung zu diesem Satze. Endlich schwingt sich die Empfindung der Dankbarkeit hinauf zum Lobe Gottes in der schönen Doppelfuge: „Israel rühme die Gnade des Herrn. — Sein Lob erschalle laut!" Der Komponist hat in dem ganzen Werke bewiesen, dass er zu den vorzüglichsten Kontrapunktisten der neuern Zeit gehört. Seine Fugen-Themata sind ungesucht und leicht und die Zusammenstellung und Durchführung derselben ist meisterhaft und genial zugleich. Die Fugen sind daher, wie das immer der Fall sein sollte, der höchste Aufschwung der Empfindung. Vorzüglich verdient die Schlussfuge des Werks dieses Lob im ungetheilten Maasse, wovon später ein Mehreres. — In einem Recitativ verkündigt Joab Sieg über Hadad Esar; und Absalon benutzt diesen Augenblick, um den König durch dringende Bitten zu bewegen, seine Waffen nun gegen Syrien zu richten. Leichtsinn, Ehrgeiz und eine unbändige Leidenschaftlichkeit sind, wie schon bemerkt, die Hauptzüge in Absalons Karakter und setzen sein Gemüth in eine stürmische Bewegung. Aeusserst treffend und wahr ist diese stürmische Gemüthsbewegung in dem Recit. und der Arie des Absalon A min. 6/4 Takt, Allegro, dargestellt. Schon im Recit. tritt das bewegte Motiv auf, welches die ganze Arie durchdringt und auf die mannigfaltigste, eindrucksvollste Weise von der Singstimme und den Instrumenten alternirend durchgeführt wird.



Endlich unterstützt der Chor des Volks und der Krieger die ungestüme Auffoderung des Absalon auf das dringenste mit den Worten: „Hör' ihn König! wir sind bereit, greifen muthig zum Schwert!"

Misstrauen und Unwille erwacht in der Seele Davids. Trefflich schildert der Komponist diese Gemüthsbewegung in der Einleitung des folgenden Recitativs. Aber die Klugheit gebietet, diese Gefühle zu unterdrücken, und mit Ruhe weist er die Bitte des Sohnes zurück. Noch einmal wagen es Joab, Sulamith und Thirza in einem Terzett den König dahin zu bewegen, Absalons Bitten zu willfahren, indem sie ihn an die Thaten der Helden und an den Beistand Jehova's erinnern. Dieses Terzett ist wieder eine ganz vorzügliche Arbeit; es besteht aus drei Subjekten, welche geschickt und auf mannigfache Weise mit einander verwebt sind. Jede einzelne Stimme ist stets eine reale und völlig unabhängig von den andern.

Des Königs Unwille über die Einmischung unberufner Rathgeber drückt sich in einem Selbstgespräche (Recit.) aus und mit den schon oben angeführten despotischen Worten: „des Königs Wille ist der Fels u. s. w." entfernt er sich vom Angesichte des Volks. Absalon äussert seinen Missmuth im folgenden Recit. und Arioso und der Chor beschliesst den ersten Theil mit einer Betrachtung, von der man nicht recht weiss, ob sie durch Davids oder Absalons Benehmen veranlasst worden:

Der Herr schaut vom Himmel
Und prüft die Thaten; u. s. w.

Hieran knüpft sich die kraftvolle Fuge: „Lob, Ruhm, Preis und Dank erschalle laut dem Herrn in Ewigkeit! Amen!"

(Schluss folgt.)

Heinrich Marschner

und seine

Leistungen für die Oper.

(Schluss.)

Nach dem Vorausgeschickten können wir uns über das zweite Werk des geschätzten Komponisten kürzer fassen. Es ist, wie bekannt,

Der Templer und die Jüdin, romantische Oper in 3 Aufzügen, von W. A. Wohlbrück, Marschners 60stes Werk. Klavierauszug. Bei Hofmeister in Leipzig.

Der Komponist hat hier eine edlere, reinere Aufgabe ergriffen, zugleich aber eine schwerere. Nicht ein Spuk im Gegensatz zu menschlichen Wesen, oder Hochgebildete und Begabte im Gegensatz zu drolligen, derbspasshaften Bauern sind hier zu malen; es steht ein Heldenstamm dem andern, ein edles Wesen dem andern gegenüber, selbst der Unberechtigte, der Gewaltthätige wird von Ritterlichkeit geadelt; — und doch galt es, jeden Karakter in seiner Eigenthümlichkeit, in seinem Unterschiede von den andern erscheinen zu lassen. Endlich wissen unsre Leser aus Scotts allbekanntem Roman, wie reich und bunt der Schauplatz des Templers ist, wie vielbewegt die Handlung gegen die, im Grund einfache des Vampyrs. Unverkennbar ist der Komponist durch dieses frühere Werk dahin gefördert worden, die im zweiten gestellte schwerere Aufgabe mit so viel Talent und Erfolg zu lösen.

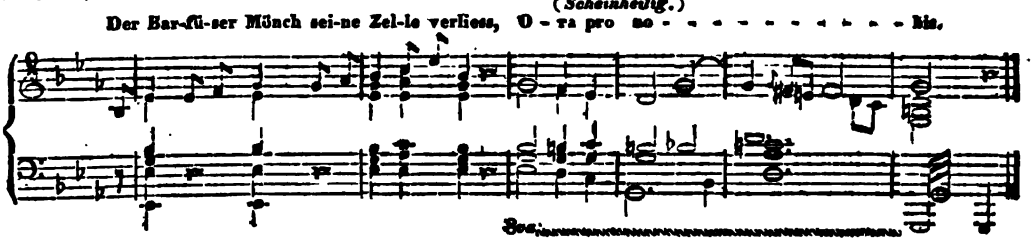
Eine lange, andeutungsreiche Einleitung (E-moll) führt zu dem Hauptthema der Ouvertüre, das von kriegerischem Feuer beseelt scheint; der Gegensatz spricht mehr sanfte Bitte aus; das zweite Thema ist sangbar und gewinnend, ohne sich so zum Liedmässigen herabzulassen, wie wir im Vampyr und in Webers Opern gefunden.

Die Introduktion stellt uns zuerst Bracy mit seiner Schaar im Hinterhalt vor, sie lauern auf den Durchzug Rowena's. Guilbert, den sie anrufen, zeigt sich in heftigen Worten und Streichen alsbald in seinem hochfahrenden kriegerischen Wesen. Bald verständigen und verbünden sich die Freunde; ihr lüsterner Dialog und der gewissermaassen jagdmässige Chor und Schlussatz sind glücklich zu einem wirksamen Ganzen verschmolzen.

Ein zweites Bild von ganz verschiednem Karakter ist No. 2, das Schlachtlied der Sachsen, das jeden kampffertigen Auftritt des rohen aber biedern Nordlandstammes die Oper durch bezeichnet, und einer der verbindenden Fäden in der bunten Reihe all dieser Erscheinungen wird. Dies ist das Motiv des Sachsen-Liedes:

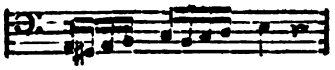
das von Chor und Orchester einstimmig intonirt, dann vom Orchester unter begleitendem Chorgesang marschmässig fortgeführt wird und im Schlusse sich freudiger und kühner in Dur erhebt.

Schon in No. 3 taucht wieder eine neue Erscheinung auf, burlesk-romantisch, sehr geeignet, die froheste Laune und Theilnahme für die Oper zu wecken. Bruder Tuck ist es, der im ausgelassenen Weinhumor die maskirende Kutte jeden Augenblick von der Schulter fallen lässt und komisch-behutsam wieder zusammenrafft:

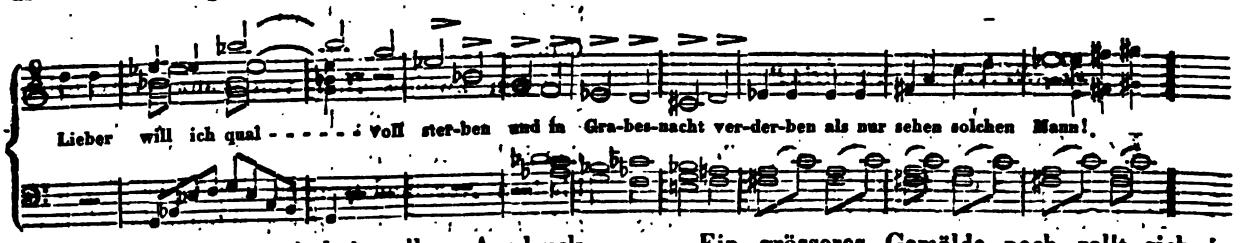


In solchen Wechselstrophen geht es fort, und der schwarze Ritter stimmt lachend ein. Die verlegne Hast, wenn draussen angepocht wird und Tuck die Reste des unmönchischen Mahles verbergen möchte, das Gelächter des Ritters, der Eintritt des Chors, der der lustigen Melodie mit dem „Ora pro nobis" respondirt, das alles in Einen Topf gegossen und tüchtig durcheinander gerührt — probatum est.

In No. 4 singt uns der Narr, Wamba, seine Weisheitssprüche vor. Die Komposition ist ansprechend und keineswegs ohne Eigenthümlichkeit, obwohl an Karakteristik weit unter den bisherigen Nummern; man wird sich erinnern, dass auch das Urbild aus Scotts Feder nicht tief oder humorreich geschaffen ist, sondern ein etwas flacher Ausdruck eines närrischen Aeussern, in dem mehr gutes Herz, als guter Witz wohnt. — Von ungleich höherer und kräftigerer Haltung (freilich war die Aufabe schon dieser Natur) ist das folgende Terzett, in dem Bracy liebefodernd, dann racheglühend seinen edlen Gefangenen, Cedrik und Rovena, gegenübersteht. Fast möchte man letztern Beiden, besonders der adligen Rovena eine noch ruhigere Würde, selbst im Zorne, wünschen. Oefters scheint sie in die gährende Orchestermasse (dies ist ihr Motiv:)



mit zu grosser Beweglichkeit der Zunge hineinzureden, fast zu oft ihr Wort zu wiederholen, als man sich es von ihr denken mag, die Scott fast über den Bereich jeder Leidenschaft gestellt, die sich tief und ganz, nicht aber in weiberhafter Sprachfülle zu dem Gegenstand ihres Gefühls hin, oder von dem widrigen abwendet. Erst bei dem „Movimento doppio" der Schlusshälfte, namentlich in dieser Stelle:



erhebt sie sich zu so hoheitsvollem Ausdruck, als Scotts Leser es erwarten durften.

Ein grösseres Gemälde noch rollt sich in No. 6 vor uns auf. Bois Guilbert in roman-

tesker Ritterlichkeit, in aller Frivolität eines Zöglings der Morgenlande und des Tempelordens wirbt um Rebekka bald mit Schmeichel-, bald mit Drohworten. Sie versteht kaum die Werbung des Christenritters um das jüdische Mädchen (aber in der That klingt die Komposition dieser Stelle etwas nach Affektation, die Scott's Rebekka freilich nicht kennt) der Templer erklärt seine Wünsche in sehr bezeichnender Liedweise. Erst in dem höchsten Momente, da Rebekka die Zinne des Thurms besteigt, sich herabzustürzen, wenn er nicht weiche, wird auch ihre Rede zu erhabnem, des Urbilds ganz würdigem Ausdrucke gesteigert. Seine Kühnheit ist besiegt; er gelobt ihr Sicherheit, sie dankt dem Himmel ihre Rettung, und eben dringt der Schall des Sachsenliedes, das wir schon kennen, von deaussen herein. Normannen eilen herbei, der Templer geht an ihrer Spitze den Stürmern entgegen. Sehr effektvoll mischen sich die Chöre der herannahenden und entgegenziehenden Schaaren in ihrer karakteristischen Verschiedenheit mit den Solostimmen. Diese Idee herrscht nach einem kurzen Duett Rebekka's und des gefangenen Ivanhoe auch im Finale vor, in dem der schwarze Ritter diesen, der wildkriegerische Templer Rebekka rettet, Loksley mit seiner Waldschaar auftritt, Cedrik, Rovena befreit werden. Alle diese Vorgänge sind mit Klarheit und talentreicher Formung zu einem grossen Ganzen vereinigt.

Heiterer setzt sich diese Scene durch den Chor der Yeomen und Geächteten im Walde fort; schon im Vampyr, obwohl bei ganz anderm Anlass, bewies der Komponist ein ganz besonderes Geschick im Satze heitrer Männergesänge, die dann — unter dem Einflusse der von Zelters Stiftung so zahlreich ausgegangnen Liedertafeln — von der Bühne herab sehr anzusprechen pflegen. Nach dem sanftern Abschied von Rovena und ihrem Gefolge, die durch diese Yeomen befreit worden waren, stimmt der handfeste muntre Tuck einen kräftig-derben Gesang an, dem die Waldbrüder aus froher Brust beistimmen. Der schwarze Ritter weilt noch unter ihnen; Ivanhoe nennt ihn als Richard Löwenherz, und die Bewunderer seiner Tapferkeit huldigen kniend ihrem Könige, — wobei denn Tuck sein

ora pro nobis

nicht unwiederholt lassen kann. Die ganze Scene ist lebendig und heiter anregend geschrieben. Dasselbe Lob gebührt auch dem folgenden Wechselgesange Ivanhoe's und des Chors:

Es ist dem König Ehr' und Ruhm,
Hinaus zum Kampf zu ziehn,
Zu streiten für das Ritterthum
Durch Abentheuer kühn.

und es ist vom Komponisten wohlgethan, durch den leichtern Klang desselben von der ernster gehaltenen Huldigungscene wieder etwas abzulenken; dass aber Ivanhoe dem löwenherzigen König etwas bürgerliche Vorhaltung macht: er solle sich nun an Ritterthaten genügen lassen und dem Staate leben, — ist wenigstens im Kreise der Oper kein glückliches Motiv, obgleich die Mahnung geschichtlich oder politisch ihren Grund haben mag. Eine solche müssige Stelle im Gedicht zieht unausbleiblich eine schwache in der Komposition nach sich; der Komponist, der bis hierher stets nach karakteristischem Ausdruck gestrebt und darin so glücklich geschrieben hat, führt die gegenwärtige Scene zu den Worten:

Vergönnt ist dir, dich nun allein
Dem Wohl des Vaterlands zu weihn;
Befriedigt sind des Ruhmes Triebe,
Nun strebe nach des Volkes Liebe.

in der Weise einer Bravour-Polonaise von Pär oder Rossini zu Ende.

Von ungleich würdigerer Tendenz und Haltung ist die folgende Scene des von Zärtlichkeit und gekränktem Stolz hin- und herbewegten Templers, der sich von Rebekka selbst auf Gefahr ihres Lebens verschmäht sieht. — Das Finale beginnt mit einem ernsten, die Erwartung des Gedichts bezeichnenden Volkschor. Beaumanoir intonirt mit dem „semper leo percutiatur" den strengfeierlichen Chorgesang der Templer zu einer angemessenen gehenden Figur des Orchesters (der Saiten). Höchst wirksam steigert sich bei Rebekka's Erscheinen die Gemüthsbewegung des aufgeregten Volkschors zu kräftig eingreifendem Orchester, und mässigt sich wieder bis zum Mitleid, wenn sie sich gezwungen

entschleiert und Schönheit und Unschuld für sie sprechen. Mit grosser Massenwirkung schliesst der Akt, und um so wohlthuender wird man von dem heitern Freudenchor angesprochen werden, der den dritten Akt eröffnet; dazwischen singt Ivanhoe hellen Preis des Löwenherzigen, auch Wamba stimmt noch ein ergötzliches Lied an. Wiederum gewinnt uns die gefühlvolle Rebekka in ihrer frommen Kavatine; dieses Tonstück, ihr Duett mit dem Templer und das Finale sind würdig ein Werk zu schliessen, aus dem wir viel mehr Lobenswerthes hätten bezeichnen können, wenn der Raum es gestattete.

Das Arrangement und die Ausstattung der Klavierauszüge sind durchaus zweckmässig und erwünscht, die Ausführung hat selbst für mässig geübte Dilettanten wenig Schwierigkeit. M.

Berichte.

Berlin, den 13. Oktober.

Zwischen den Akten des heutigen Schauspiels traten drei jüngere Virtuosen auf, alle drei vom Beifall des Publikums belohnt.

Die erste Stelle unter ihnen gebührt Herrn J. B. Gross schon desswegen, weil er sich zugleich als Komponist zeigte. Eine von ihm zu Göthe's Iphigenia geschriebne Ouvertüre bewies Geschick und Fleiss des Komponisten, auch unverkennbares Talent, aber noch nicht gänzlich vom Schulzwang befreit. Die Aufgabe der Schule ist: jeden Stoff, zu dem reichsten Gewebe ausbreiten zu lehren; jedes Motiv ist zu dieser Lehre und Uebung brauchbar und das ergiebigste für neue oder komplizirtere Behandlungsarten ist das willkommenste. Der Komponist muss dieser Arbeit gewachsen und mächtig sein, um sie dann als blosses Mittel zum Zweck, an Aufgaben zu verwenden, die schon für sich selbst einen wahrhaft künstlerischen Inhalt haben. Diesen Inhalt möchte Ref. den Motiven des Herrn Gross keineswegs absprechen; man fühlt den Komponisten von einer Empfindung angeregt; aber öfters, statt das erste kleine Motiv (das punctum saliens eines musikalischen Gedankens) in seiner Brust reifen zu lassen, verarbeitet er es als ein Schulmotiv weiter, und erkältet dadurch sich und den glücklich angeregten Zuhörer. Sein Geschick und Fleiss bilden nun Massen, aber nicht immer beseelt sie das höhere Leben, dessen erster Funke in der That schon aus dem Motive hervorleuchtete. Aus diesem Fehler resultirt ein zweiter: zu grosse Länge; der weniger in der Ouvertüre, als im Violoncellkonzert, mit dem Herr Gross sich nachher hören liess, hervortrat. Indess auch in dieser Komposition war Talent und Fleiss unverkennbar; beide Werke wurden mit verdientem Beifall aufgenommen. Nächst ihm trat auch Herr Herrmann Schmidt mit dem ersten Satz eines Flötenkonzerts von eigner Komposition auf, das, soweit man nach einmaligem Hören urtheilen mag, weder besondres Lob noch besondern Tadel verdienen möchte. Der dritte Debütant war Herr L. Schindelmeisser, ein junger Mann von unverkennbarem musikalischen Talent, in der Komposition Schüler des Herrn Kammermusikus Gährich. Alle drei leisteten als Virtuosen Lobenswerthes, obwohl sie bis zur Vollendung noch manchen Schritt zu thun haben. Am gereiftesten und geschicktesten, empfindungsvollsten, vielversprechendsten erschien Hr. Gross; Herr Schmidt zeigte (freilich unter Begünstigung seines Instruments) grosse Volubilität, Herrn Schindelmeissers Spiel war ungleicher, vielleicht durch die Befangenheit des ersten Auftretens. Den lebhaftesten Beifall fand Herr Gross. Derselbe ist im Begriff eine Kunstreise anzutreten; gewiss wird man ihn auch im Auslande mit lebhaftem Interesse hören und sein Talent als Tonsetzer und Virtuos so günstig anerkennen, als vom Berliner Publikum geschehen ist.

Marx.

Herr Girschner und Herr Musikdirektor Neithardt haben von Sr. Maj. dem König der Niederlande für die Komposition von Fackeltänzen zu der Vermählung des Prinzen Albert Königl. Hoheit, kostbare Brillantringe zum Geschenk erhalten.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Bei Simrock in Bonn erscheint nächstens: „Fidelio," von Beethoven, vierhändig, ferner zweihändig mit Begleitung einer Violine oder Flöte.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 23. Oktober — № 43. — 1830.

Beurtheilungen.

„Fra Diavolo" ou l'hotellerie de Terracine, Opera comique en 3 actes; paroles de Scribe, Musique d'Auber. Klavierauszug und Uebersetzung von Karl Blum. Bei Schott's Söhnen. Preis 14 Fl. 24 Xr.

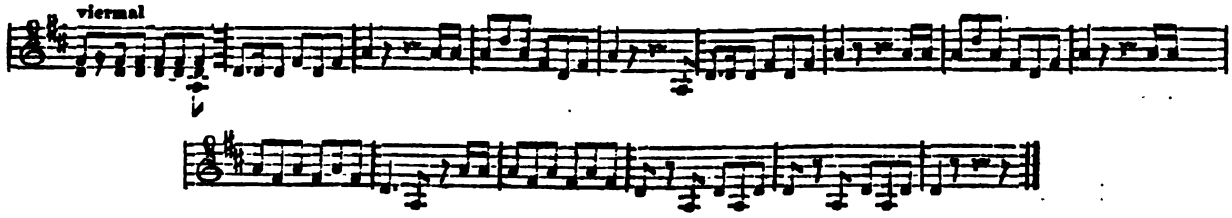
Von Seiten der Verleger ist dieses Werk eins der vorzüglichsten, das Referent kennen gelernt. Treffliches Papier, sauberer, deutlicher, korrekter Druck, eine durchaus zweckmässige Einrichtung — wobei namentlich ein vollständiger Abdruck des Gedichts höchst lobenswerth erscheint und allen Herausgebern von Klavierauszügen zur Nachahmung empfohlen werden muss: das sind die obenauf liegenden Vorzüge des Artikels. Ferner ist die Uebersetzung und das Klavier-Arrangement von Herrn Karl Blum mit so viel Einsicht und dem Zweck eines Opern-Klavierauszuges so angemessen verfertigt, dass man auch in dieser Hinsicht nichts weiter zu wünschen hat. — Kurz alles wäre gut, wenn die Recension hier schliessen könnte.

Das ist aber einem armen Kritikus in diesen Jammertagen nicht erlaubt, und wenn ihm das Herz bräche bei jedem weitern unnützen Worte. Soll er die Aubersche Oper loben? Es wäre gegen seine Ueberzeugung und sehr überflüssig; denn da Auber ein Pariser ist und dem Rossini tüchtig auf die Finger gesehen hat, so hängen ihm die Pariser patriotisch-sympathetisch an. Und da die Pariser ihm anhängen, so schwören wieder die Deutschen patriotisch-sympathetisch auf ihn. Besonders ist da auf der Route von Paris nach Moskau eine gewisse Stadt; seit Auber der einen Berg gezeigt hat, und gar einen feurespeienden, und gar man ihr damit geschmeichelt, dass ihr Vesuv gewissermaassen dem pariser nicht eben nachstehe, — würde man da einen Tadler des Auber, oder wenigstens seine Fenster, dem Scherbengericht übergeben. Doch nein, so lebhaft ist man in dieser Stadt nicht. Man würde steif vor sich hin sehen; ein lebhafter Kopf würde sagen: „ich urtheile nicht; aber der Kammermusikus Gerstenkorn hat gesagt, es wären schöne Sachen drin," und ein noch höher gebildeter Geist würde einfallen: „nein, das ist wol wahr, klassisch ist die Auber'sche Musik nicht, mir hat sie nach meinem Urtheil nie munden wollen, man fühlt bei Glucks Opern, wie schlecht die neuen sind — a propos können Sie mir nicht ein Paar Billets zu Fra Diavolo durch ihre Konnexionen verschaffen? Meine Braut möchte ihn noch einmal sehen; es ist doch immer interessant, vielseitig zu sein." — Was sollte nun da Lob und Tadel?

Und was sollte es gar, wenn man sich über die Sphäre beider erhübe und nach dem eigentlichen Beruf eines Kritikers sagte: was man an der neuen Oper erkenne? Als wenn ein Maler über den Schönheitsinhalt der widrigen pariser Moden schreiben wollte. Die strengste Despotin ist die Mode, sie erlaubt ihren Sklaven nicht einmal, über sie zu denken; — und die Oper ist heut ein Modeartikel, so gut wie die Lockenwulste, die das Oval der anmuthigsten Gesichter in widrig umgestülpte Triangel verkehren, so gut wie die Haarschleifen, die die jugendlich heitre Stirn unsrer Schönen wie Fledermausflügel spukhaft und lächerlich überstarren. Freilich ist es zum Verzweifeln, dass nach Mozart, Beethoven und Weber die Oper wieder zur Modesache hat herabsinken können; ein Hypochondriacus

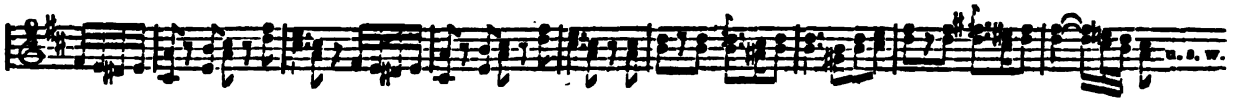
könnte darin merkliche Spuren sklavischen Sinnes erblicken, der sich nichts anders weiss, als adoriren, was ihm von den hohen Salons von Paris aus diktirt wird; er könnte klagen, dass die Direktionen fremde Opern den Theaterfreunden förmlich aufdrängen, selbst wenn sie Anfangs nicht gefallen, bis man sich drein ergebe und endlich gar Vergnügen daran einbilde, — während sie deutsche Opern bei dem ersten Anschein einer minder lebhaften Theilnahme eilig entfernten. Er könnte namentlich in Berlin aufzählen: dass Cherubini fast ganz, seine Lodoiska namentlich seit mehrern Jahren verbannt sei, obgleich man wenigstens in den letzten 10 Jahren, diese Oper und den „Wasserträger" stets sehr zahlreich besucht gesehen; dass Gluck, Dank der Verabschiedung der Mad. Milder, seit etwa zwei Jahren fast ganz verschwunden sei, obgleich die Berliner ihren Stolz darin gesetzt, ihm treuer als andre Städte geblieben zu sein, obgleich seine Armida, Alceste, Iphigenia stets zahlreiche Zuhörer, oft ganz volle Häuser herbeigezogen hätten; dass Mozarts „Cosi fan tutte," „Belmonte," „Zauberflöte," so gut wie vergessen, sein „Figaro" und „Don Juan" sogar in das zweite Aufgebot gestellt sei, wenn nicht etwa eine Gastsängerin sie verlange; dass Beethovens „Fidelio" Ferien hat; dass Webers „Euryanthe," in der jeder Viertelsakt reicher, schöner, interessanter ist, als sämmtliche italienische und französische Opern des letztern Jahrzehends, nur etwa einmal auf Begehren der Dem. Heinefetter angekündigt, und — wieder abbestellt wird. Kurz ein Misanthrop könnte daraus wenigstens eine musikalische Sündfluth prophezeihen; — Referent verkündigt vielmehr aus dem sündlichen Regen (und einigen andern Anzeichen) gutes Wetter. Und darum will er unverdrossen sein Amt verwalten. Hören sie heut nicht, so soll doch die Nachwelt (schon das nächste Jahrfünft etwa) ihn nicht stumm, sondern sie taub nennen. Wenn Antonius den Fischen und Melanchthon den Töpfen predigte, so wird man ja noch eher der kunstgebildetsten Stadt Deutschlands predigen können. Nur kurz sei die Predigt; denn die Vorrede ist noch viel länger, als man sieht.

Die Ouvertüre beginnt mit Trommelschlag; daran schliesst ein Marsch, den die sämmtlichen Regimentsmusiker unsrer Garnison eben so gut und eben so originell hätten komponiren können. Er wird vollständig und breit ausgeführt bis zum Fortissimo, dann zurück bis zum „pppp," wo er auf der Dominante zu verhallen scheint. Noch einiger Akkorde bedarf es zur Ueberleitung; dann setzt folgendes Hauptthema des Allegro ein — doch wieder erst nach vier Vortakten:



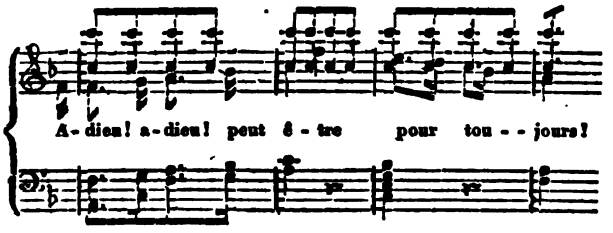
Die Intention des Komponisten ist klar. Er hat etwas Neues geben wollen, und da wählt er nicht die Violin, oder Klarinette, oder das Horn, sondern die Trompete. Hiermit hat er sich und den Seinen genug gethan; es ist doch kurios, dass die Trompete anfängt, mag sie blasen, was sie will. Die Flicksätzchen, die das Ding weiter schieben bis zur Dominante, wollen wir nicht näher ansehen. Dem nun eintretenden zweiten Thema liegt folgende Bassfigur

neunzehnmal hintereinander unter; es klingt so:



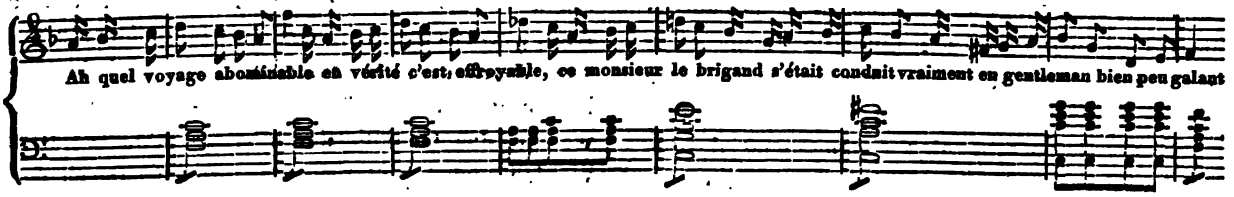
Wenn das wieder eine Weile gedauert hat, kommt der erste Satz wieder u. s. w. Wenzel Müller und Kauer! Ihr habt umsonst gelebt. Das auberisirte Vaterland ist von Eurer Höhe gesunken! — möchte wohl der Hypochondriakus rufen. Aber zum Glück ist die Modewelt und das Volk zweierlei. Für jene hat die Ouvertüre vor Mozarts und andern manches voraus; z. B. dass man sie gar nicht auszuhören, dass man den Anfang versäumen, in der Mitte lorgniren oder medisiren kann und doch an jedem Restchen genug hat.

Die Introduktion führt römische Dragoner zechend vor dem Gasthause auf, deren marschmässiger Gesang manchem französischen Parademarsch nichts nachgiebt. Matteo, der Wirth, verkündet seiner Tochter (Zerline) bevorstehende Verlobung mit einem reichen Nachbarn, zu ihrem und ihres Liebhabers (Lorenzo, der Anführer der Soldaten) Leid, was diese nicht ohne einen Anklang von sanfter Empfindung äussern. An solchen Stellen kann man die unerschöpfliche, man möchte sagen: unvertilgbare Macht der Töne bewundern. Diese Phrase z. B.

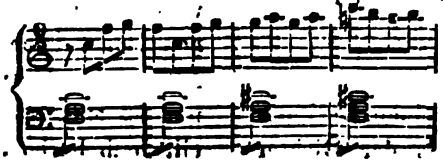


ist wohl vom Inhalt des Textes weit genug entfernt, um für diesen Ort karakterlos zu gelten. Und dennoch vermöchte der allgemeine Karakter der Waldhorntöne Empfindungen sanfter Schwärmerei und Sehnsucht zu wecken, vermöchte ein Sänger damit, trotz des französisch-leichtfertigen „adieu adieu," zu rühren. Solche Sätze werden in reichen Kompositionen gar nicht bemerkt; hier schwimmen sie, wie das Fettauge in der Suppe des Armen, und machen in den Logen wahre Sensation.

Mit einer lebhaftern Bewegung treten Lord Kockburg und Lady Pamela hülferufend auf; sie sind von den Räubern überfallen und geplündert worden. Wenn man sich den Lord seltsam ausstaffirt denkt und dazu einen vorgeschriebenen fremden Dialekt, mit englischen Wörtern gemischt, so kann ein talentvoller Schauspieler in der That komisch wirken, wenn es nicht vielleicht die Absicht des Komponisten war (was man aus der Musik nicht erräth) ihn rührend auftreten zu lassen. Mylady soll, wie es scheint, komisch karakterisirt werden durch eine Sprachseligkeit, die man den Engländerinnen am wenigsten in Frankreich vorrücken sollte. Vielleicht aber ist die Komposition gar nicht komisch gemeint; man urtheile selbst aus dem Anfang ihres Solo.



Nach diesem Satz bildet sich nun aus drei Chor- und fünf Solostimmen ein Ensemble, das aus einer realen Stimme gewebt ist und achtzehn Takte lang ächt französisch auf Einem Beine (Einem Basse) steht — wobei denn dieses Motiv



als Probe französisch-auberscher Würze voraufgeht. Die marschmässige Weise des Anfangschors (zu der dann die Singstimmen Begleitungstöne schwirren) kehrt wieder, und aus diesen aneinandergereihten und nacheinander abwechselnden Motiven besteht die 22 hohe Folioseiten lange Introduktion. In dem Geschwirr aller Stimmen und Töne sind es eigentlich nur die ersten vier marschmässigen Takte des Soldatenchors, das „Adieu" Lorenzo's und die zuletzt angeführte Stelle, welche den Freunden der Oper als pikant und touchant auffallen mögen, wobei das Uebrige sie etwa wie die tausendstimmige Charivari-Konversation der Salons umrauscht. Aber eben das macht in Paris und Hinterparis das Glück der Sache. Geschwächte Konstitutionen vertragen keine kräftige Kost, man muss sie mit vielem Wasser verdünnen.

(Schluss folgt.)

---

1. Air à la Tyrolienne avec Variations pour la voix par J. N. Hummel. Oe. 118. (Odeon. 35ste Lieferung)

2. Neues Tyrolerlied etc. für das Pianof. zu 4 Händen u. s. w. Beides in Wien bei Haslinger.

1) Man weiss, wie anmuthig und gemüthvoll die Tyroler Volkslieder sind. Eins von diesen hat Meister Hummel für die Malibran-Garzia (und Orchesterbegleitung) variirt und sie hat es zum ersten Mal in London gesungen. Daher versteht es sich von selbst, dass das Stück anmuthig, brillant, ja höchst modern ist und durchaus von allen Sängerinnen und Kunstfreundinnen in unsern Salons gesungen werden muss. Der Stimme ist ein Klavierauszug beigefügt.

2) Ist das vierhändige Arrangement desselben Kunstwerkes. Die Edition ist so korrekt und geschmackvoll, wie alle Haslingerschen.

David, Oratorium, Gedicht von C. G. Körner, Musik von Bernhard Klein.

(Schluss.)

Der zweite Theil beginnt mit einem Recitativ Nathans. Eben so erhaben, als der Dichter den Karakter des Propheten aufstellt, eben so erhaben ist er von dem Komponisten aufgefasst und durchgeführt worden. Dass der Komponist dem Nathan eine Altstimme beilegt, darüber wollen wir nicht mit ihm rechten. Uebrigens ist dieser Umstand nicht im Geringsten störend, im Gegentheile gewinnt der Karakter des Gottgesendeten dadurch an erhabner Würde. Schon der Eingang zum Recitativ erregt die Erwartung von etwas Ausserordentlichem durch, den eben so originellen als ergreifenden Hauptgedanken, welcher von den Instrumenten während des ganzen Recitativs durchgeführt wird. Der Prophet verkündigt dem Könige, seiner Sünde wegen, die Ungnade Gottes. David gelangt hierdurch zum völligen Bewusstsein der Grösse seines Verbrechens; seine Seele wird tief gebeugt, und das folgende Recitativ ist der Ausdruck der Zerknirschung eines edlen Gemüths. Ergreifend, rührend, das innigste Mitleiden erweckend ist die Instrumentalbegleitung dieses Recitativs mit obligaten Cellos und obligater Viola. David verstummt in seinem Schmerze, und nun ergreift der Chor zu den Worten: „Jehovah redet, da bebt die Erde" den vorhin erwähnten originellen Hauptsatz aus Nathans Recit. und erschüttert das Herz des Hörers, welcher sich jetzt erst deutlich bewusst wird, was er vorhin nur ahnete. Dieser Chor gehört zu den Glanzpunkten des Oratoriums.

Von nun an häufen sich die Schönheiten in eben dem Grade, als durch die lebenvolle Handlung das Interesse gesteigert wird. Den tiefgebeugten König, den von aufrichtiger Reue ergriffenen Sünder beruhigt nun Nathan durch eine Arie, „verzweifle nicht, der Herr ist gnädig u. s. w., aus welcher ein himmlischer Trost in jedes beklommne Herz strömt. Die Ruhe jedoch, in welche das Gemüth durch diese Arie versetzt worden, wird plötzlich unterbrochen durch den Hülferuf des herbeieilenden Volks, welches das Heranrücken feindlicher Schaaren verkündigt: ein sehr effektvoller Chor. David ermannt sich wieder; mit dem Volke, welches ihn durch seinen Zuruf noch mehr ermuthigt, tritt er zum Altäre des Herrn, um Rettung für sein Volk und ist entschlossen zum Kampfe zu gehen: da eilt Joab herbei, verkündigend, dass die heran-

rückenden Feinde Empörer seien, geführt von Absalon. Der Schrecken und das Erstaunen des Volks löst sich durch den wiederholten Ausruf: „Absalon," beginnend im verminderten Septimen-Akkorde, tief ergreifend ist das darauf folgende Unisono zu den Worten: „schwer liegt die Hand des Herrn auf David." Der König ermannt sich erst später von dem harten Schlage des Schicksals; aber gelähmt ist seine Kraft. Dies spricht er rührend in einem Recitativ aus. Nicht lange dauert dieser gelähmte Zustand. Das Gewissen erwacht und bewirkt einen Zustand der Verzweiflung in dem schon erwähnten Recitativ: „Täglich drohte mir einst der Tod u. s. w." Die Komposition dieser Stelle ist in dramatischer Hinsicht die vollendetste des ganzen Werks. Der Affekt steigt allmählig und erreicht seinen höchsten Gipfel bei den Worten:

Furchtbar dringen durch Mark und Gebein
Donnernde Stimmen vom Sinai,
Sind ein verzehrend Feuer dem Sünder,
Den des Gesetzes Fluch zermalmt —

Schluss: verminderter Septimenakkord vom Grundbasse E, — lange Pause — zermalmend ist die Wirkung, das Leben erstarrt. — Nach diesem schrecklichen Kampfe wagt es dennoch der Sünder sein Antlitz zum Gott der Gnade emporzuheben. Das folgende kurze Arioso, welches nach jenem erwähnten verminderten Septimen-Akkorde mit dem Dreiklange von As beginnt, ist bloss begleitet von 2 Cellos, 2 Violen und Bass, und ist der wahrste Ausdruck der aufrichtigsten Reue und der innigsten Bitte und Ermahnung. Wunderbar ergreifend.

Jetzt hört man aus der Entfernung den Chor der Empörer: „Heil Dir, Absalon u. s. w." A min. 3/4. Nach einem Recit. erscheint derselbe in der Nähe. Der Karakter dieses Chors ist kraftvoll lebendig, kriegerisch wild, die rhythmische Bewegung sehr hervorstechend und eckig, die Deklamation musterhaft. Absalon tritt auf. Anrede an seine Krieger. Nathan unterbricht ihn. Dieser will den Vermittler zwischen Vater und Sohn machen; aber weder Ermahnungen noch Bitten, noch Drohungen vermögen etwas über das wilde in leidenschaftliche Bewegung versetzte Gemüth des Empörers, der noch durch den Zuruf seiner Mitempörer in seinem Unternehmen bestärkt wird. Dieses Duett zeichnet sich aus durch treffliche Zeichnung und Haltung der Karaktere. Von grosser Wirkung ist namentlich der Schluss. Nathan verlässt den Unbussfertigen mit den Worten: „ein höhrer Wille wird entscheiden," und hierzu tritt eine Begleitung ein, in welcher wir die Geheimnisse des göttlichen Gerichts ahnen.

Das folgende Duett (Thirza und Sulamith), Bitte zu Gott um Rettung Davids, macht bis zur Hälfte recht gute Wirkung, ermattet aber dann und lässt keinen besondern Eindruck zurück. Da keine Steigerung des Gefühls darin liegt, so ist auch dieses Duett für die Sängerinnen keine dankbare Partie. Es folgt ein Recit. des Nathan: Schilderung des Kampfes. Plötzlich wird das Gewühl der Instrumente unterbrochen durch den Ausruf der Priester: „Absalon fällt, Gott hat gerichtet!" Der folgende dreistimmige Priesterchor ist von Wirkung. Trefflich hat der Komponist in dem sich anschliessenden Arioso (Sulamith) und Chor: „Es wehen die Palmen des Sieges," das Glück des Friedens geschildert.

Der König kommt, der harte Schlag des Schicksals hat ihn tief betrübt, der Sieg war theuer erkauft. Nathan, Sulamith, Thirza, Joab und das Volk suchen ihn zu trösten. Quartett und Chor: „Sieh um dich her in deinem Reiche, wie gross ist deiner Kinder Zahl!" A magg. C. mild, beruhigend, Balsam für den Traurenden. Ein jeder, dessen Gemüth von Schmerz gedrückt ist, komme herbei, höre diese Musik, und getröstet, beruhigt wird er von hinnen gehen. — Auch David ist getröstet, und er fodert sein Volk auf: niederzufallen vor dem Herrn und anzubeten „dein ist Gott, wir sind sein Volk." In den letzten Worten ist der Hauptgedanke angedeutet, welcher in dem folgenden Chore und in den Zwischensätzen der Schlussfuge weiter durchgeführt ist. Die Schlussfuge selbst ist der höchste Glanzpunkt des ganzen Werkes. Sie ist über drei Subjekte gearbeitet, welche auf das kunstvollste, mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit in einander verwebt sind. Zwar entbehrt diese Fuge, wie auch die beiden des ersten Theils, mancher kontrapunktischer Künsteleien, als der augmentatio diminutio u. s. w., aber um so reicher ist sie in Hinsicht der engen und engsten

Nachahmung, wobei meistentheils alle Themata gleichzeitig auftreten. Mit dieser Fuge wird demnach das würdige Werk auf die würdigste Weise beschlossen.

Rec. zweifelt nicht, dass dieses Werk recht bald in der musikalischen Welt verbreitet sein und die Anerkennung finden wird, welche es verdient, zumal da die Ausführung, namentlich der Chöre und selbst der Fugen leicht ist. Dem Vernehmen nach wird Madame Türrschmidt, welche bei dem hiesigen Musikfeste die Partie des Nathan vorzüglich und mit hoher Würde vortrug, dies Oratorium nächstens in Berlin zur Aufführung bringen. Möge ihr mühvolles Unternehmen lebendige Theilnahme finden und reich belohnt werden.

Der Verlag des Klavierauszugs und der Chorstimmen dieses Werks hat die Buch- und Musikalien-Handlung von C. Brüggemann in Halberstadt übernommen, eine Handlung, welche sich schon durch mehrere grosse Unternehmungen der Art Verdienste erworben hat.

Das Werk erscheint im September d. J.

Halle, im Juli 1830. C. Helmholz.

Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauche beim Gesangunterricht in Schulen, von Karl Abela. Erstes Heft. Hartknoch in Leipzig. 1830.

Dieses erste Heft enthält eine Auswahl von 118 zweistimmigen Liedern und einigen drei- und vierstimmigen Kanons, theils von des Verfassers Komposition, theils von andern Komponisten entlehnt. Die Kanons sind gar schwach, zum Theil sogar ungeschickt gemacht; indess nehmen sie nur 2 Seiten ein, sind eine blosse Zugabe und kommen daher nicht weiter in Betracht. Die Lieder sind grösstentheils gut genug, für ihre Bestimmung, zweckmässig behandelt, kurz recht brauchbar; die des Verfassers zeigen Talent für diese Schreibart.

Wir würden die Sammlung daher empfehlen, wenn es nicht schon so viele gleicher Art gäbe, die gleich empfehlenswerth wären. Es herrscht hier dieselbe Ueberschwemmung des literarischen Marktes, wie bei den meisten Schulbüchern; jeder Lehrer an einer etwas zahlreichen Schulanstalt kann deren in Rechnung auf seine Schüler zusammenschreiben und herausgeben, nicht jeder wird es eben so gut machen wie z. B. Hr. Abela, nicht jeder wird im Stande sein, aus eignen Mitteln etwas Annehmbares zuzuthun, aber — der Unterschied des Werths müsste öfters mit der Goldwage erforscht werden.

Diese Erinnerung geht nicht gegen Herrn Abela, sondern gegen jeden seiner Mitbewerber gleichermaassen. Sie soll auch nicht ihre Thätigkeit hemmen, sondern die Fähigern und edler Strebenden nur erinnern, dass mit dem blossen „Umthun des schon Gethanen," mit dem Wiederdrucken dessen, was mit geringen Unterschieden schon hundertmal gedruckt ist, wenigsten kein Ruhm zu erlangen ist, und dass eine Autorschaft aus blosser Gewinnsucht dem Schulmanne wenig ansteht, dessen ganzes Wirken ja auf einen edlern als den Geldlohn verwiesen ist.

Hundert ein und dreissig dreistimmige Choräle für Diskant und zwei Alte oder Tenor und zwei Bässe, und 21 Festmelodien für Diskant, Alt, Tenor und Bass, von F. H. F. Guhr. Leukart in Breslau.

Auch hier gilt das oben bei Herrn Abela's Sammlung Ausgesprochnen, nur mit der Erinnerung, dass es der Ausgaben der dreistimmiger Choralgesänge bis jetzt viel weniger giebt, — Ref. kennt nur eine von Belang, von Karl Niemeyer. Die Zugabe der „Festmelodien" ist hier ebenfalls der werthlosere Theil des Ganzen; die meisten klingen sehr alltäglich gegen die Festlichkeit und Feierlichkeit vieler Choräle. Diese sind meistens recht gut, wenn auch nicht eben karakteristisch behandelt; in den Melodien wäre manche Leseart zu bestreiten, doch hat der Verf. wohl vorzüglichen Rücksicht auf den Gebrauch in seiner Provinz nehmen mögen, derer im Wirken zunächst angehört. Warum aber hat er die Choräle ohne Taktabtheilung dargestellt? Weil man vor 500 Jahren Choräle ohne Taktbezeichnung schrieb? — Denn gesungen wurden sie stets rhythmisch,

und zwar vordem reicher rhythmisirt, als in neuerer Zeit. Auch Herr Guhr will den Rhythmus beobachtet wissen; er zeichnet die Taktart vor, nur die Abtheilung in Takte und damit die sichtliche Herausstellung der rhythmischen Gruppen, Hauptnoten u. s. w. hat ihm nicht beliebt, er hat also undeutlicher geschrieben, als es jetzt jeder Notenschreiber versteht. Das muss man wohl höchst unzweckmässig und unpädagogisch nennen, um so mehr, da er alle Stimmen (was wir an sich keineswegs unzulässig, vielmehr am gehörigen Orte sehr zweckmässig finden) mit durchgehenden und andern zufälligen Tönen reich versieht. — Oder hat er um einiger Choräle willen, die sich allerdings in unsre uniformen Taktabschnitte nicht recht fügen wollen, allen übrigen die Erleichterung fasslicher Schreibart entzogen? Selbst jene lassen sich in unsern Takt-Schranken ohne Nachtheil am Wesentlichen immer noch übersichtlicher darstellen, als ohne sie.

R....

Der junge Virtuose,

so heisst eine Reihe von Lieferungen, die in Wien bei Haslinger erscheinen, und von denen uns No. 1 und No. 6 vorliegt, nämlich:

No. 1. Konzertino in G-dur für das Pfte. von Joh. Nep. Hummel, 73stes Werk.

No. 6. Variationen über ein Thema aus der Stummen für das Pianoforte, von Leopoldine Blahetka, 26stes Werk.

beide mit Saitenquartett, erstres noch mit Flöte, Oboen, Hörnern und Fagotten ad libitum begleitet.

Die Idee, eine Bibliothek für junge Virtuosen anzulegen, erscheint auf den ersten Blick zeitgemäss. Aber, ums Himmels willen, welcher unsrer Künstler von drei bis dreizehn Jahren wird sich noch „junger Virtuos" nennen, wenn man ihm damit zumuthet, etwas Leichteres zu spielen, als die alten Virtuosen von dreizehn bis drei und zwanzig Jahren? Jeder wird eher Hummels AH-Konzerte hinpfuschen, als das leichtere G-Konzert lobenswerth spielen; und am Ende: mit etwas mehr Dressur lassen sie sich ebensowohl von den jungen Virtuosen spielen, als das Konzertino und die Variationen der schönen Blahetka.

Aber das ganze Bedenken ist nicht unser Ernst! Es muss denn doch zur jungen Virtuosenschaft Vorübungen geben. Soll nun der Scholar bis zu erlangter Meisterschaft streng Schule halten in seinem einsamen Zimmer? Da wüsste er ja gar nicht, wozu er Musik treibt. Nein, auf jeder Stufe wo möglich muss er im eleganten Salon schon ein Vor-Meisterstück ablegen, um, wie ein feinerer Aequilibrist, durch das Beifallklatschen zu immer keckern und raschern Sprüngen begeistert zu werden; und dazu sind die obengenannten Werke gar nicht genug zu preisen. Beide enthalten hinlängliche Gedanken, um sich von einer blossen Scala- und Arpeggien-Uebung zu unterscheiden. Hummels Konzert ist schon lange bekannt, man weiss, dass es von seinem Talent virtuosisch zu schreiben Beweise genug giebt; besonders das Rondo ist recht munter geschrieben. Die Variationen könnte man in der That ein bischen ordinär nennen. Aber mit Lebhaftigkeit und Glanz gespielt, etwa gar von schönen Händen, sehe ich nicht ein, warum die Passagen hier nicht eben so gefallen sollen, als sie schon an hundert andern Orten gefallen haben.

Freilich — nicht mehr Mühe und Fertigkeit gehörte dazu, die gedankenreichen, lieblichen, reizend instrumentirten und gearbeiteten Konzerte von Mozart — ach was! Mozart ist aus der Mode und geht nicht höher als dreigestrichen F. Pereat!

Der Hirt auf dem Felsen. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette oder des Violoncells, von Franz Schubert. 129stes Werk. Haslinger in Wien.

Ein sentimentaler, mit Schuberts hundertmal bewiesenem Talent geschriebner Gesang, der sich von einer grossen Stimme (etwa der Milder) vorgetragen, einem diskreten Pianisten (etwa Felix Mendelssohn) und einem gefühlvollen Klarinettisten (etwa Bärmann) begleitet, sehr schön ausnehmen muss.

Die Ausstattung ist so schön und korrekt, wie alle Haslinger'schen Artikel.

Sonate pour le Pianoforte par F. A. Succo, Oe. 1. Peters in Leipzig.

Der Herr Verfasser hat früher Beethovens glänzende E-dur-Sonate in vierhändigem Arrangement herausgegeben, und zeigt sich hier als selbstarbeitender Komponist auf einem bessern Wege. Die Sonate giebt unverkennbares Zeugniss von einem fleissigen und bessern Streben, als eben jetzt viele jüngere Musiker ablegen. Herr Succo will in seiner Sonate ein solid gearbeitetes Tonstück vorlegen, und das Bestreben schon ist löblicher, als jene Fabrikarbeit der Konzert-Variationen, Rondos und Potpourri's, mit denen die fingerfixen Gesellen Czerny's, Herzens und Hummels das Publikum und ihre Schüler heimsuchen. Aber es fehlt noch viel an der Reife, die zum öffentlichen Auftreten volle Berechtigung gäbe. Die Wendungen sind noch sehr oft gezwungen, und im Verhältniss zum Inhalt zu unbequem ausführbar, wodurch die Spielart leicht etwas Gehacktes bekommt, wie wir es auch in C. M. Webers grössern Kompositionen finden, da aber durch grosse und eigne Gedanken bald erfodert, bald wenigstens entschuldigt. Auch die Modulation (z. B. bei dem Eintritt des zweiten Thema's im ersten Satze) ist oft auf eine kleinliche Weise unstät, und die Arbeit des Tonsetzers hat noch nicht so viel Gewandtheit, um grosse und wohlgefällige, oder bedeutsame Massen zu bringen. Referent glaubt Herrn Succo rathen zu dürfen, vorerst noch sehr viel Fugen zu schreiben, dann aber das Klaviermässige und zugleich Geistvolle an Beethovens und Mendelsohn-Bartholdys Werken zu studiren. Dann wird er eine ganz andre Sonate folgen lassen.

Rondeau melodieux et brillant pour le Pianoforte par F. A. Succo. Oeuvre 2. Peters in Leipzig.

Dieses Tonstück ist leichter und gefälliger geschrieben als das vorige, steht aber weit ab von dem ernstlichen Streben desselben. Der Verf. scheint sich damit neben der gründlicher gemeinten Leistung dem Modegeschmack haben empfehlen zu wollen. Eine solche Politik bei einem beginnenden Komponisten endet gewöhnlich mit einer vollkommnen Unterjochung des Geistes. Jeder bleibe doch sich selbst getreu; nur so kann er gelten. M.

Allerlei.

Die in Wien wöchentlich einmal erscheinende Zeitschrift „allgemeiner musikalischer Anzeiger" verdient die Empfehlung so sehr, dass wir mit Vergnügen die Leser dieser Blätter darauf hinweisen. Dieselbe enthält nächst einem Erinnerungskalender, in welchem die Geburt grosser Künstler, wie auch die Aufführungen von Meisterwerken aus früher Zeit, angegeben, Kritiken über die neuesten musikalischen Erscheinungen im Gebiete der Komposition, die meist unparteiisch streng, und so weit es eben der geringe Raum gestattet, auch ausführlich genug sind, um der kunstliebenden Welt zu sagen, was sie zu erwarten hat.

Unter dem Titel „Notizen" erfährt man musikalische Neuigkeiten aller Art, von Gastrollen berühmter Sängerinnen und Sänger, von Konzerten bekannter Künstler, Mittheilungen über die Leistungen angehender junger Künstler aus allen Städten, so, dass in der That der Leser auf ein Paar Seiten eine grosse Menge, und meist interessanter Novitäten findet. Wir hätten nur noch zu bemerken, dass es nicht unvortheilhaft wäre, wenn die thätige Redaktion sich nicht bloss auf die in Wien erscheinenden Produkte beschränkte, sondern auch die Verlagsartikel Leipziger und Berliner Handlungen beurtheilen und von tüchtigen Mitarbeitern unterstützt, — woran es bei der ausgebreiteten Bekanntschaft der Kunsthandlung Jos. Haslinger, nicht fehlen kann, — dieses jetzt kleine Blatt auf die Höhe der leider eingegangnen Wiener musikalischen Zeitung bringen möchte. H. P.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel etc.

(Schluss.)

Ungarn ist darin ganz Wien geworden. Die Türken kennen keine Oper. Vielleicht ruft Mahmud, der Reformator, dieselbe dort in's Leben, zum Heil aller Lande. Denn Mahmud, der Janitscharen-Vertilger, wird gewiss auch die Janitscharen-Musik aus der Oper verbannen.

Griechenland? Du lieber Himmel, gieb dem Völkchen erst Konsistenz und Brod — sein lebhafter Geist wird dann die Circenses von selbst wieder ins Leben rufen. Mit einer eigentlichen nationalen Oper hat's dort wol noch Zeit. Welche von den drei Nationen wird dort wol zuerst mit ihrer Weise eingreifen und durchgreifen? Welches Neue wird dort aus dem Konflikt der europäischen Kunstansicht mit der Nationalität des neuen Volks sich bilden? Geduld!

Für Italiens und Frankreichs Oper sollen ähnliche Skizzen hier folgen. Vielleicht nimmt ein Bedeutenderer Veranlassung — ein ausführliches Werk hierüber zu liefern, welches der Literatur noch gänzlich mangelt und in mehrfacher Beziehung vortheilhaft wäre.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 30. Oktober — № 44. — 1830.

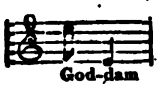
Beurtheilungen.

„Fra Diavolo" ou l'hotellerie de Terracine, Opera comique en 3 actes; paroles de Scribe, Musique d'Auber. Klavierauszug und Uebersetzung von Karl Blum. Bei Schott's Söhnen. Preis 14 Fl. 24 Xr.

(Schluss.)

Hierauf klagen im Dialog die Fremden ihre Beunruhigung dem Lorenzo, der sogleich mit seinen Dragonern zur Verfolgung der Räuber aufbricht; — der Uebersetzer hat Scribe's gar zu dürftige Arbeit hin und wieder mit einigen Scherzen gewürzt, die — wenigstens denen des Originals, wo sie sich finden, keinen Abbruch thun. Mylady hat das Verständniss der Liebesleute wahrgenommen, geräth aber mit Mylord, der über einen unterwegs angetroffenen Kavalier eifersüchtelt, in einen Wortwechsel, der ein Duett veranlasst. Wenn unser Publikum für die Franzosen nicht zu herabgesetzten Preisen zu haben wäre, würde es nicht nöthig sein, von diesem Duett zu sprechen. Beide Engländer sind hier wieder mit schnellen Noten

als plauderhaft karakterisirt. So wie dieser Anfang, so geht das Vorspiel und die Rede Mylords 27 Takte lang weiter, ohne andere Würze, als dass ein paar Mal ein

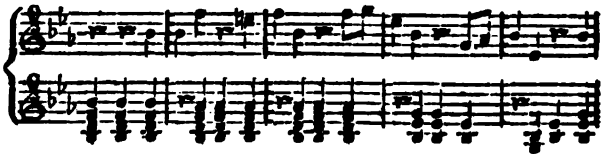


hineingeworfen wird. Dann nach vier rauschender geschriebenen Schluss-Takten singt Mylord Note für Note einen zweiten Vers, dann Mylady Note für Note einen dritten; das Duett ist fertig. — Man erinnert sich, dass diese Plauderhaftigkeit schon in der Introduktion der einzige Karakterzug für die Engländerin war; hier müssen wir ihn noch einmal in grösster Breite aufnehmen. Er ist bekanntlich in hundert Opern bereits als komisches Motiv abgedroschen; kaum ist er aber irgendwo so würzlos und dürftig, so ohne pikante Deklamation der einzelnen Worte, ohne anziehende, oder nur angenehme Melodie, so ungebührlich breit, ohne irgend einen Gegensatz, und so unpassend für den Karakter der Singenden angewendet worden. Der Vaudeville-Scherz „ein Stühlken, ein Tischken" im Fest der Handwerker ist dagegen ein Meisterstück zu nennen. Nicht einmal so viel Geschick und Fleiss hatten die französischen Arbeiter, beide Stimmen zuletzt lebhafter zu mischen und zu verbinden. Auber würde auf diesen Vorwurf antworten, dass sein „Duettino" kein Duettino sein solle, sondern blosse „Couplets" für zwei Personen. Aber eben daran zeigt sich die Dürftigkeit der französischen Musik, dass sie von dieser untergeordneten Form nie loskommen kann, und sie vom Vaudeville in alle Opern schleppt. In Paris werden solche Couplets wo möglich den gewandtesten Komikern zuertheilt, die dazu weder Stimme noch Sängerbildung, sondern nur ihr Schauspielertalent brauchen; damit ist das unmusikalische Publikum vollkommen zufrieden. Das musikalische deutsche vergisst sein Naturell, seine ganze höhere Kunst und Kunstbildung in den Fesseln der Pariser Mode.

Ein „Landauer" Reisewagen naht mit dem Marquis und bringt ein Quintett mit. Nach einem etwas altväterisch-feierlichen Vorspiel freut

sich Mattee des neuen vernehmen Zuspruchs, äussern die Fremden, es sei der Kavalier, der ihnen jetzt nachkomme. Daraus entspinnt sich nun ein Musiksatz, den Ref. nur als eins jener kühlen Konversationsstücke kärakterisiren kann, bei denen man nicht kalt und nicht warm wird, weil sie selbst keins von beiden sind. Gleichgültige, mehr oder weniger verbindliche Redensarten werden hin- und hergegeben, und gegenseitig mit höflicher Verbindlichkeit entgegengenommen, wobei denn die übrigen Personen dem eben Sprechenden artig zuhören, oder höchstens in Akkordtönen mit „Ja, ja" zustimmen. Das wäre etwa der Sinn solcher Scenen, die man besser auf dem nächsten Thé dansant studiren kann. Diesmal dreht sich die Konversation darum:

Der Marquis macht damit seine Entrée; Mylady wiederholt in der Quinte und freut sich dabei innerlich (in den Worten, ohne es in den Tönen laut werden zu lassen) ihres Courmachers; Zerline gewahrt, in derselben Melodie, wieder über dem Haupttone, den Eindruck Myladys auf den Marquis. Nach einem fünfstimmig gearbeiteten Zwischensatze von diesem Kaliber,

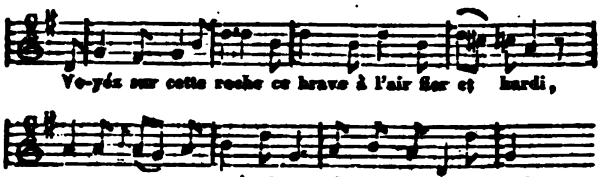


(NB. dies sind die Singstimmen) der sich wiederholt, wiederholt der Marquis, kurz wiederholen Alle Alles, Zerline solfeggirt bis zum hohen b; der eben abgedruckte Satz kehrt wieder, das Solfeggio kehrt wieder und wird mit einer ganz neuen Idee

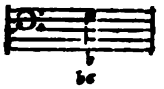
(wozu die Andern, wie gesagt, akkompagniren) vergrössert — das war das Quintett.

Dass solche Musik in Frankreich entsteht und gefällt, ist natürlich; der Franzos in der Summe aller seiner guten und schlechten Eigenschaften ist unmusikalischer Natur, für ihn ist es genug, wenn er für einen Militairmarsch Empfänglichkeit hat, und darum mag ein Opernquintett für ihn immerhin nicht mehr Inhalt und Bedeutung haben, als ein Parademarsch. Wie erschlafft und ausgeleert muss aber ein deutsches Publikum sein, wie arg zu Flattersinn und Oberflächlichkeit verzogen, wie „interesselos" — um das Aergste zu sagen — das mit solcher Misère seine Zeit hinbringt und sich eines Kunstgenusses zu freuen meint!

Die Engländer entfernen sich, der Marquis setzt sich zu Tische, und Zerline singt ihm eine „Romance favorite" vom Fra Diavolo vor, die naiv genug in der Partitur selbst so heisst. Und warum sollte man sich nicht versetzen können, für die Pariser eine Favorit-Romanze zu komponiren? Lass sehen, was Auber dazu braucht; 1) eine fasaliche, möglichst angenehme Melodie;



Wenn diese Melodie gar 2) einen Text erhält (man wird sich nicht einbilden, dass der Text die Melodie hervorgerufen habe) der hoch-romantisch ist, und an die neuesten Bilder von Robert und Irving erinnert, so kann die Favoritage kaum noch fehlen. Diese Melodie nun muss 3) wiederholt werden, damit auch die sie fassen, welche sich nicht an Kauer's Werken herangebildet, sondern blos im Don Juan geschlafen haben. Dann aber bedarf es 4) noch der Hauptsache: eines Knalleffekts. Auber hat in genialer Ueppigkeit mit einem solchen, mit einem tremolo fortissimo

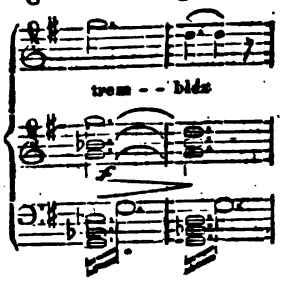


gleich das Ritornell eingesetzt; nach der Wiederholung jener Melodie, die das Kostüm-Bild des Räubers vollendet:

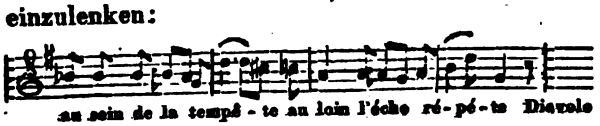
Regardéz, il s'approche,
Un plumet rouge à son chapeau,
Et couvert de son manteau,
Du velour le plus beau *)

*) Offenbare Reminiscenz vom Mühlendamm.

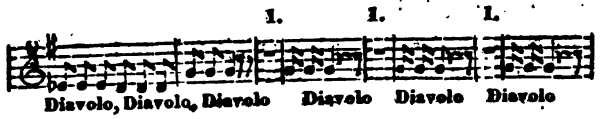
fällt dann der grosse Schlag.



hoffentlich mit Posaunen und sonstigem Orchester geladen. Die Sängerin muss ihre ganze Kraft hierauf sparen, um dann im nächsten Achtel mit einem süssen Gesicht, etwa das schöne Auge zum Himmel geschlagen, den Gesang „plein de douceur et moelesse," gleich wieder in die Melodie einzulenken:



Dieses „Diavolo" benutzt nun Auber 5) zu einer fast überzähligen Schönheit, nämlich zu einem Spiel der Sängerin, in der sie etwa das neckische Echo nachahmt



Unendlich viel liegt hierin. Erstens erinnert man sich, dass Diavolo Teufel heisst, und es ist ganz eigen, dass der Räuber Teufel genannt wird; wenn zweitens eine Pariser Schöne sich in die wollüstigen Thäler Campaniens hineinphantasirt, die sie im elegantesten „Landauer" durchfliegt, in den modernsten „velour le plus beau" gekleidet, à la romantesque, oder à la bedouine coiffirt; plötzlich fallen Schüsse, aus ihrer Ohnmacht erwacht sie in den Armen des galantesten Kavaliers, der denn der schauerliche Fra Diavolo ist, aber ihren Reizen anbetend unterwürfig, eben so demüthig als kühn, — wenn dann drittens erwa die schöne Sontag mit süsser Gebehrde gleichsam hin und wieder lauschend, das „Diavolo" erst murmelt, dann noch einmal murmelt, dann mit dem süssesten Ausdrucke von Aengstlichkeit und Neugier oder Schalkhaftigkeit zweimal flüstert und endlich mit imposanter Zungenschnelligkeit

wie eine befehlende Banquiersfrau in das fortissimo des Orchesters hineinruft — widerstehe, viertens, wer da will. — Natürlich folgt ein zweites Couplet, und ein drittes singt der Marquis, aber gesteigert, indem er das letzte Diavolo eine Oktave höher nimmt.

Noch zwei verkappte Räuber, Beppo und Giacomo, finden sich ein, werden auf des Marquis Fürwort im Wirthshause aufgenommen, und berichten ihm, (in dem wir höchst neu und überraschend Fra Diavolo selbst kennen lernen) dass die Engländer noch eine Chatulle besitzen. Der Marquis bleibt allein, Lady Pamella tritt auf und erhebt mit folgendem wahrhaft lyrischen Verse:

„Den Punsch wird man sogleich für Sie, Mylord, bereiten"

den Dialog in die höhere Sphäre der Gesangsprache; mit andern Worten: Scribe und Auber machen ein Terzett. Ueberaus sinnig wiederholt das Ritornell jenes Motiv des Plapperduetts, damit man wisse, dass die bekannte Lady wieder eine Engländerin sei; oder — dass wieder „Worte, Worte!" gemacht wenden sollen? Wer kann alle die innersten Intentionen eines Künstlers enträthseln? — Mylady hat jene Anrede auf ihren Gemahl bezogen, und da der Marquis sie „charmante Mylady" anredet, so warnt sie, etwas vereilig besorgt, vor ihrem Othello; worauf denn der Seladon sehr richtig fragt:

Est ce donc l'offenser, que chanter un duo?

Das alles ist Recitativ. Richtig fängt der feste Gesang mit einem Barcarolen-Couplet an, aus dem der Marquis in leidenschaftliche Worte und eine andere Musikweise übergeht. Er nimmt der schwach sich sträubenden Dame ein reich besetztes Medaillon ab und fällt geschwind, da der Lord sichtbar wird, in die Barcarole zurück. Genug, das Terzett geht immer weiter, so gut wie irgend ein Aubersches Terzett; man kann nicht alles zergliedern.

Statt dessen wollen wir lieber die Weise betrachten, wie Auber und sein Dichter die Musik anwandet. In der Introduktion dient sie zuerst dem Fest der Soldaten; das ist gemein, aber ganz zulässig, zumal nachher die echauffirten

Engländer dazu kommen. Dann folgt die Eifersuchtsscene; die allerdings einen musikalischen Inhalt hätte bekommen können. Allein — der Franzose zog die Couplets vor, schlug dadurch den Erguss einer Empfindung, der sich zu einem musikalischen Dialog hätte gestalten müssen, in die Schranken einer wiederkehrenden Melodie, und setzte die dramatische Scene zu einem blossen Liede herab, ohne fortgehenden Ausdruck, ohne Karakteristik und Konstrastirung der Personen, ohne diejenige Kraft zu benutzen, die die Musik in der Verbindung und Gruppirung verschiedener Individuen in einem Momente vor der Dichtkunst voraus hat. Ein Quintett — bringt den verkappten Räuber und führt ihn zu Tische. Wiederum ein Terzett, das leidenschaftlich wenigstens scheinen soll, versteigt sich — zur kleinen Intrigue, wie sie jeder Courmacher in den Salons schon zehnmal gespielt haben kann, und führt zum Medaillon-Raub. Und schon sind wir am Finale.

Ueberzählen wir zuvor noch in aller Eile die komischen Motive des ersten Akts: 1) der anglisirende Dialekt; 2) die Geschwindsprache des englischen Paars; 3) der komische Rock, den wahrscheinlich Mylord trägt; 4) die Courmacherei des Marquis, mit der er Mylady das Medaillon abnimmt; 5) die Kaltblütigkeit, mit der derselbe ein Todesurtheil beim Zähnestochern ausspricht; 6) die Zudringlichkeit Beppo's, mit dem er ein Glas Wein einschenkt, und trinkt — nein, es ist nichts vergessen. Damit sind wir bis zum ersten Finale ausgekommen. Unser Herz — nun das hat beiläufig erfahren, das Lorenzo und Zerlina sich möchten; genug! wer damit nicht zufrieden wäre, gehörte nicht in diese selbige Welt von 1830. Soll aber Ref. die von 1831 noch gesund erleben, so darf er sich nicht zu lange

„in dieses Thales Gründen"

anhalten.

Ein von Waldhörnern begonnener Marsch (zweites Thema der Ouvertüre) beginnt das Finale. Lorenzo und seine Schaar kehren siegreich zurück, bringen Mylady den geraubten Schmuck, Zerlina wird dafür mit Banknoten beschenkt; der Marquis und seine Gesellen sind ob der Nachrichten missvergnügt. Aktschluss. Die Musik ist von Auber, und so klar und fasslich geschrieben, dass man 15 Stimmen für Eine halten könnte — das Orchester ungerechnet. Aber diese eine giebt einem Geschwindmarsche nichts nach, und ist länger. Die 15 singenden Karaktere sind übrigens dadurch hinlänglich unterschieden, dass ihre Stimmen auf verschiedenen Notensystemen stehen und die Sänger auf jedem unserer kunstgereiften Theater gewiss verschieden gekleidet sind. Die Konversations-Menschen in den Logen werden nun beliebig beim zehnten oder zwanzigsten Takt den Marschrhythmus mittrommeln und mitsumsen können, bis sie mit den letzten Takten sich zur knarrenden Logenthür hinausschwenken zum Eisbüffet oder Liebesaltar in der nächsten Loge.

Der zweite Akt beginnt nach einem mysteriös-tragischen Ritornell wieder mit einem jener genial erfundenen Züge, mit denen Scribe zur Bewunderung seines Publikums Scene und Karakter in Einem Wurf entscheidet. Zerlina tritt auf (in einem Nebenzimmer des obern Stocks) und ruft hinaus:

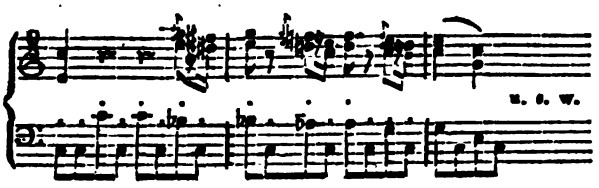
Ne craignez rien, Mylord... oui, je vais sur le champ
Pendant que vous êtes à table,
Preparer votre lit et votre apartement.

Ist etwas natürlicher, und zugleich löblicher, und tröstlicher für den Reisenden, als dass die Wirthstochter gleich beim Anfange des Aktes das Bett macht? Darin waren besonders die Alten, Homer und Aeschylus, so gross, dass sie ihre Karaktere in der einfachsten, natürlichsten Weise entfalteten.

Da man aber nicht die Bühne betritt, bloss um das Bett zu machen, so singt Zerline in einer angenehmen Melodie ihr Vergnügen an der Liebe zu Lorenzo. Angenehm darf man die Melodie schon deswegen nennen, weil sie nicht durch jene verzerrten und verzwickten Züge und Misstöne gestört wird, die Auber als Reizmittel des höchsten Haut-gout für sein höchstes Haut-gout-Publikum anwendet. Freilich, da die Primadonna singt, dürfen ein Paar Bravourkoller nicht fehlen; sonst wüsste man nicht, ob applaudirt werden soll, und keine Primadonna würde singen.

Jetzt tritt das englische Paar auf mit einem

kleinen, die Schläfrigkeit in der späten Stunde wirklich ganz gut andeutenden Motiv:



Die Scene ist in der Weise geschrieben und anziehend zu nennen, wie die Nachtscene im Schnee. Freilich singen die drei Personen ein Allegro moderato von 33 Zeilen (Zerlinens Solo oder Kavatine ungerechnet) und zwar meist im planen dreistimmigen Satze, die Melodie in der Oberstimme, die andern begleitend; und zwar eigentlich um nichts und wieder nichts. Aber wie mancher hat sich draussen verspätet, wie manches hat man noch vom Zwischenakt her zu medisiren! das erfodert Zeit; und dann wird wohl Zerline im weissen Nachtkleide erscheinen; da werden unsere alten Stürmer und jungen Poetischen in den ersten zwei Stunden nicht müde.

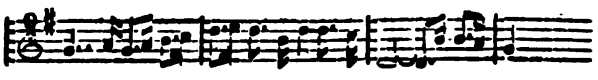
Zerline leuchtet den Fremden auf ihr Zimmer, und der Marquis schleicht herein, seinen Gesellen ein Signal zu geben. Nun wodurch? natürlich durch Couplets eines Liebesliedes, Barcarole genannt, weil wir in Italien sind, und die Barcarolen in Paris eben Mode. Natürlich hat der Gesang keinen Zusammenhang mit dem Drama, — desto leichter wird ihn die schöne Welt merken; genug es ist ganz schlau angefangen, dass hier wieder gesungen wird; das muss divertiren. Beppo und Giacomo treten auf, und verbergen sich mit dem Marquis in einem Nebenzimmer. Zerline kommt zurück und entkleidet sich. In einer Kavatine, zu der die Versteckten einzelne Bemerkungen machen, freut sie sich ihrer Anmuth, der baldigen Heirath; dann betet sie und geht zu Bett. — Man kann sich nicht vorstellen, mit welcher Genauigkeit der kleinste Schritt und jedes gelöste Band in dieser Scene vorgeschrieben sind. Die Verfertiger der Oper haben wohl gewusst, was ihr Publikum will; aber ihr überklaurensches Genie treibt sich noch mehr auf die Spitze. Die Räuber schleichen heran, sie zu morden und dann zu rauben. Beppo zückt den Dolch — da singt sie im Traume Gebetworte; der Mörder zaudert, hebt wieder den Arm — da klopft es unten; die Räuber entfliehn.

Das ist ganz unbezweifelt die Scene, die das Glück der Oper in der feinen Welt macht. Nicht reine Tugend, nicht kräftiges Laster, sondern entmannender Kitzel. Nicht die Moral soll hier sprechen; auch im Falle kann sich die Hoheit der Menschennatur offenbaren; selbst die rohe Ausschweifung, die kräftige Sinnlichkeit sind zu ertragen. Aber dieses raffinirte Spiel mit geheimer Lüsternheit, die nicht einmal Kraft und Muth hat, sich zu befriedigen oder zu erkennen — das ist das Trostloseste. Und dem dienen Leute, die sich Künstler nennen! Und das hören unsre „guten Familien" mit an, die ihren Töchtern den Göthe verbieten als unsittlich!

„Der grösste Feind des Menschengeschlechts ist die Gedankenlosigkeit." Fo - Hi.

Lorenzo ist angelangt; Mylord tritt auf; die Räuber in ihrem Versteck verrathen sich durch ein Geräusch (Finale) aber Diavolo allein tritt vor und weckt bei den Männern Eifersucht ob seines Verstecks hier oben, um dem schlimmern Verdachte zu entgehen. Vergebens will Zerline sich erklären. Aktschluss.

Den dritten Akt eröffnet Diavolo im Räuberkostüm. Wir erfahren, dass er mit Lorenzo ein Rendezvous verabredet, seine Leute aber angestellt, diesen zu fangen, während er mit einer andern Schaar im Wirthshause einbrechen wird. Jetzt führt Matteo und Bauern-Chor den Zerlinen bestimmten Bräutigam Francesco auf; auch Beppo und Giacomo sind auf der Scene, Diavolo abgetreten. Alle knien nieder und beten, stehen auf und tanzen — oder singen wenigstens „Tanzet dem Frühling fröhlich entgegen." Alle ab; Lorenzo erscheint, von der Ueberzeugung gequält, dass Zerline die Treue gebrochen und er sie verlassen müsse. Das giebt eine empfindungsvolle, ja leidenschaftliche Scene, in der sich Lorenzo's ganze Seele und Karakter entfalten. Gott bewahre! Couplets! eine Romanze wird gesungen, so kühl wie Aubers Begeisterung. Man sehe den Anfang



Dazu wird gesungen, zum ersten Mal:

Pour toujours, toujours, disait elle,
Je suis à toi,
Le sort peut bien t'être infidèle,
Mais non pas moi.

Zum andern Mal:

Allons, que l'honneur seule me guide,
Je veux la fuir;
Je veux oublier la perfide
Et puis mourir.

Wahrhaftig! ein Nürnberger Pfefferkuchenmann ist tragischer, wenn er angebissen wird.

Vergebens sucht Zerline den Lorenzo zu bedeuten, Chor der Dragoner und Landleute tritt dazwischen. Nun kommt Scribe's Meisterstreich. Beppo gewahrt Zerlinen und wiederholt Worte aus ihrem Geplauder vor'm Schlafengehen. Sie erinnert sich derselben, denunciirt, Beppo und Giacomo werden arretirt, das Räuberkomplott entdeckt, die Liebenden vereint, Diavolo gefangen und unter dem Chorus-Gesang der Diavolo-Romanze abgeführt.

Diese Fabel lehrt, wie Scribe und Auber Opern machen. Und diese Opern lehren, wie es mit unserm Operntheater steht. S. K.

Sonate pour le Violon pour la 4me Corde avec accompagnement de grand Orchestre (ou de Piano), composée par Joseph Panny. Oe. 28. Paris, Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott.

Herr Panny, der längere Zeit mit Paganini zusammengelebt hat, liefert uns eine Sonate, in der Art der Paganinischen Kompositionen dieser Form. Der Titel Introduktion, Thema und einige Variationen wären unstreitig passender und richtiger gewesen, als der Titel Sonate, worunter etwas ganz andres begriffen wird, was wohl Herr Panny wissen musste, da er eine wirkliche Sonate für Klavier und Violine (wenn wir nicht irren) geschrieben hat, und die Form jenes Tonstückes mit der des Angezeigten Nichts gemein hat. Einem ausgedehnten Andante, worin Recitativ und gefühlvoller Gesang wechseln, schliesst sich ein recht eigenthümliches Thema an, das [illegible] wird. Ohne besonders schwierig [illegible] recht angenehm [illegible] für Saitenspieler, die in neuerer Zeit oft gefragt werden, ob sie denn auch auf Einer Saite spielen können, und denen diese Sonate, die, einige Uebung im Flageolet ungerechnet, keines grossen Studiums bedarf, als die Antwort auf solche Frage recht wohl dienen kann. Ob die Instrumentirung gut oder nicht gut sei, können wir nicht entscheiden, da wir das Tonstück noch nicht gehört, und aus den Stimmen diese nicht füglich beurtheilt werden kann. Doch ist eine gute Instrumentirung fast nicht zu bezweifeln, da Ref. von demselben Komponisten grössere Instrumentalwerke kennt, in denen sich sein Beruf zum tüchtigen Instrumentalkomponisten deutlich kund thut. — Ein klarerer Stich hätte nichts schaden können!

Scène suisse, Concertino pour le Violoncelle entremélé de thême originaux de l'Opera Guillaume Tell de Rossini, avec accompagnement de grand Orchestre ou Quatuor, ou Piano, par J. Panny. Oe. 27. Chez B. Schott.

Da es mit diesem Werke so wie mit dem Vorangegangenen ging, dass wir es nur in den Stimmen vor uns haben, aber beim Durchlesen sich fand, dass ein grosser Theil der Wirkung der Prinzipal-Stimme durch einzelne obligate Blasinstrumente, als auch zuweilen durch die Masse bedingt wird, so kann unser Urtheil sich nur auf die Hauptstimme beschränken, und darf nicht geläugnet werden, dass die Einleitung, deren Form sehr deutlich an die vorgenannte Violin-Sonate mahnt, reich an interessanter Mannigfaltigkeit ist; denn es giebt ein Maestoso, Andante, Religioso, Andantino und Allegro vivace, bevor das eigentliche Schweizerthema beginnt, aber alles dies ist so hübsch und zart, so leicht gehalten, dass die Bereicherung der Violoncell-Sachen durch dieses Werk eine erfreuliche wird. Das Thema nun, wie die darauf folgenden 3 Variationen die alle gleich brillant, doch nicht zu schwer, und nicht gewöhnlich sind, eignen sich hinreichend, jedem Virtuosen dieses Werk willkommen zu machen und wir empfehlen es daher mit [illegible] weit deutlicher.

Quatrième Collection d'airs Russes, variés pour le Violoncelle avec accompagnement de Pianoforte, par B. Romberg. Oe. 52. Vienne, chez T. Haslinger.

Ganz den frühern Bearbeitungen der russischen Thematen ähnlich und etwas schwieriger, als vorgenannte Sachen, ist es für musikalische Zirkel ein passendes Zwischenstück. Besonders müssen wir die höchst sorgfältige, saubere und geschmackvolle Auflage dieses Werkes, so wie sämmtlicher in der K. K. Kunsthandlung von T. Haslinger erscheinenden Hefte, erwähnen, die in der That nichts zu wünschen übrig lässt und jedes Exemplar fast zu einem Pracht-Exemplar macht. H. P.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

Wer sich einmal die schauerliche Mühe genommen, den Wust der Musikalischen Wörterbücher Deutschlands, Italiens, Frankreichs u. s. w.; der Theaterrepertoire, der Messkataloge, musikalischen Zeitschriften und der Musikhändler-Kataloge nur dieser drei Völker in einigem Zusammenhang zu lesen, oder vielmehr einigermaassen kritisch dieselben in Zusammenhang zu bringen, der muss die qualitative, aber noch mehr die quantitative Produktionskraft Italiens, im Gebiet der Theatermusik und im Laufe von ohngefähr 275 Jahren wirklich anstaunen; nicht sowohl wegen der Zahl der Producenten, als vielmehr wegen der Anzahl der Produkte derselben; denn schwerlich dürfte die wirkliche Summe der Opern erreicht werden, wenn man auf jeden Namen eines Tonsetzers deren ein Dutzend rechnete, indem fast bei keinem Einzigen alle Operntitel mit Bestimmtheit zu ermitteln sind, und bei sehr vielen Modegöttern oder Götzen ihrer Zeit, ein halbes Hundert verschiedener tragischer, heroischer, lyrischer, idyllischer, sentimentaler, halbernster, komischer, possenartiger Opern zum Vorschein kommen.

Bei der deutschen und französischen Oper ist es ohne Zweifel möglich, durch bängliche Arbeit einiger Jahre die gesammte Zahl aller komponirten Opern zu ermitteln; aber schwerlich dürfte es der angestrengtesten lebenslänglichen Forschung gelingen, ein ähnliches Resultat bei der italienischen Oper zu erzielen; weil diese in ihrer seit anderthalb Jahrhunderten universellen Beliebtheit und unmittelbaren Verbreitung und Pflege in allen europäischen Staaten, auch beinahe in allen europäischen Hauptstädten gleichzeitig mit zahlreichen Werken stets sich vermehrte, sehr oft ohne dieselben jenseits der Mauern einer Stadt fortzupflanzen. Petersburg, Stockholm, Kopenhagen, Hamburg, Berlin, Breslau, Warschau, Prag, Wien, München, Stuttgard, Kassel, Leipzig, Dresden, Paris, Amsterdam, London, Madrid, Lissabon u. s. w., hatten oder haben noch neben ihren heimathlichen Bühnen stehende oder in bestimmten Zeiten wiederkehrende italienische Opern, und jede derselbe hatte stets für ihre verschiedenen Nationalbedürfnisse und Sänger wechselnd eigne Poeten (meistens Opernbücher-Fabrikanten) und eigne Tonsetzer. In vielen dieser Länder sind heutzutage noch Journalwesen und Musikhandel so sehr im Zustande der Kindheit, dass nur von den ausgezeichnetsten Tonwerken einige Kunde über die Gränze gelangt, oder einige Pezzi favoriti von den singenden Zugvögeln in der Welt umhergestreut werden, während die Opern (sammt Namen der Tonsetzer von denen sie stammen) im Staube der Vergessenheit ruhen. Das zwanzig- und dreissigmalige Wiederkomponiren desselben Buchs (oft nur dem Titel nach) muss nothwendigerweise eben so viel Verwechslung und Verwirrung hervorbringen, als die häufig vorkommende, oft nur durch einen weichen oder harten Mitlauter verschiedene Aehnlichkeit des Namens der Tonsetzer; durch die wahrhaft lächerliche Fahrlässigkeit italienischer Verleger in Angabe und Schreibart der Namen der Verfasser; durch den Umstand, dass mehrere Tonsetzer desselben Familiennamens (oft sogar gleichzeitig) mit zahlreichen Werken aufmarschiren. Zu Vermehrung aller dieser Uebelstände gab es in Italien stets der Tonsetzer und Notisten nicht wenige, welche sich nicht entblödeten, aus bereits vorhandenen eignen oder fremden Werken eine Blumenlese zu

veranstalten, zu derselben ein neues Buch fabriciren, und solche Machwerke mit dem pompösen Namen einer neuen Oper auslaufen zu lassen. Bietet nicht selbst die jüngste Zeit oft mit gar berühmten Namen ein ähnliches Procedere? Ist Freund Rossini ganz davon freizusprechen? erinnert man sich dabei nicht mancher Oper eines Sim. Mayr, Pacini, Pucitta etc.?

Darum muss ich bevorworten, dass die folgende alphabetische Nomenclatur lediglich als ein Versuch der Wahrheit näher zu kommen, betrachtet werden möge, so wie es, wenn auch im mindern Grade, bei der deutschen und französischen Oper der Fall ist.

Im fruchtbaren A erscheinen: Abos, Accorombani, Adimari, Adolfati, 2 Agostini, Maria Ther. Agnesi, Agosti, Ala, Ajroldi, Albergati, Albertini, Alberti, Albinoni, Albujio, Aldobrandini, Aldurandi, Alessandri, Allessandri, Alfonso della Viòla (1555) Alghisi, Amadio, Amadei, Amati, Amendola, Amiconi, Andreozzi, Anelli, Anfossi, Angelo, Ansani, Anselmi Secondini, Apollini, Apolloni, Araja, Arena, Aresti, Ardore, Arrighi, Arrigoni, Arriberti, Ariosti, Arteaga, Acciajuoli, Asioli, Astaritta, Astorgi, Auletta, Auriemma, Avanzini, Avandomo. — Einundfünfzig, manche in ihrer Zeit weitstrahlende Namen, manche fur die Studenten und Dilettanten aller Zeiten stets vortreffliche Tonsetzer, manche für die Tonsetzer aller Lande reiche und oft geöffnete Fundgrube — aber alle sind dem Leben auf der Bühne wahrscheinlich für immer entrissen, wenn auch einzelne Gesänge daraus bei besondern Gelegenheiten noch immer den Beifall der Hochachtung sich erringen, manche mit modischer Instrumentation verbrämt, eines Andern Namen verherrlichen. — Baccelli, Bacci, Badia, Baini, Balbi, Ballarotti, Bambini, Barbiere, Baroni, Barta, Bartali, Bartalotti, Baseggio, Basilio, 2 Bassani, Basily, Batoni, Batteoni, Battaglini, Baverini, Bazzani, Benelli, Benini, Benevento, Bergognone, Bernardini, Bernasione, 3 Bianchi, Biego, Biancardi, Bifferi, Bioni, Bissaggione, Bernabeji, Bertoni, Bertoja, Bertini, Bellini (der noch lebende und rüstig heranblühende Liebling mancher Städte), Blangini, 2 Bologna, Bondi, Bondineri, Boccherini, Bonfichi, Beneventi, Bono, Bontempo, Borghese, Borghi, Boretti, Borgognini, Boroni, Bosi, Boschetti, Borzio, Bredieri, Bruni, (berühmt durch seine auch früher in Deutschland gern gehörten Werke für die Bühne der Pariser) Brunetti, Broschi, Brusa, Binna, 2 Buononcini, Buroni. — Von diesen neunundsechzig Tonsetzern traten einige mit fast eben so vielen Opern auf und entzückten Europa. Wo sind sie alle, wo klingen alle ihre Saiten? In manchen Kirchen, in den Bibliotheken der Kontrapunktisten, in den Solfeggien-Schulen, auf den Klavierpulten mancher Lehrlinge, aber keine Bühne hallt eine ihrer Opern wieder. Selbst Blangini, der Liebling aller schmachtenden Männer- und Frauenherzen in ganz Europa, durch seine allerliebsten Nocturnen und Duetten, hat auf der Bühne kein Glück sich sichern können; Benelli's Opern hielten nicht einmal die Lebensdauer seines Tenors aus; Bianchi's Zauberlaterne zeigt sich noch zuweilen; Mei's italienische Opern sind ganz vergessen, seine Pariser Werke: le Major Palmer, les Sabotiers, l'auteur dans son menage u. s. w. zeigen sich dort und in deutschen Uebersetzungen noch zuweilen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeige.

Die Klavierspielerin, Fräulein von Belleville, deren ausgezeichnetes Talent die Wiener, Warschauer, Dresdner und andern Blätter mit den lobendsten Ausdrücken anerkannt haben, ist jetzt hier, und wird, wie wir hören, nächstens ein Konzert geben.

Nachricht.

Heinrich Marschner, der Komponist des „Vampyr" und des „Templer und die Jüdin", ist zum K. Grossbritt. Hannöv. Hof-Kapellmeister ernannt.

Bernhard Klein's Oratorium „David" ist am 28. von der Berliner Singakademie sehr gut aufgeführt und sehr beifällig aufgenommen worden. Das Nähere nächstens. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 6. November — № 45. — 1830.

Beurtheilungen.

Rossini's Wilhelm Tell, in Berlin Andreas Hofer genannt.

Ich habe Unglück mit meinen Berichten über die neuen Opern. Neulich hatte ich die schönste Ausgabe, die man sich denken kann, von Fra Diavolo vor mir, und — wir ennuirten uns gegenseitig; jetzt liegt wieder eine Prachtausgabe auf meinem armen Pianoforte:

Guillaume Tell, opéra en 4 actes, paroles de M. M. Joui et Hypolite Bis, musique de G. Rossini (oder vielmehr das Arrangement der einzelnen Gesänge und Chöre, die letztern blos vierstimmig) avec accompagnement de Piano, par L. Niedermeyer. Schott's in Mainz.

Sollte ich wieder den Bearbeiter, Verleger, Stecher, Drucker u. s. w. belohen, und über die Verfasser Anathema, Anathema! rufen? beinahe wär' es so geworden, obwohl Rossini ein Musiker ist, wie Auber sich gar nicht denken kann. Man wird leicht für den Italiener enthusiasmirt, wenn man eben eine ganze Auber'sche Oper aushalten müssen. Ich erholte mich an der Ouvertüre von der Auber-Angst; es weht einen doch ein reinerer Hauch an, üppige Sinnlichkeit und Süssigkeit mit Feinheit der Empfindung gepaart, überkleiden alle Verirrungen und den Mangel alles Tiefern, Edlern, Wahrern. Es ist schon Leben und Beseelung, wenn auch in niederm Organismus.

Aber lange kommt man damit doch nicht aus; ich schlug das Buch zu und wollte einmal wieder die Aufführung selbst mit allen Reizmitteln einer reichen Bühne auf mich wirken lassen. Nicht einmal ein Textbuch, nicht einmal den Komödienzettel nahm ich zur Hand; ich wollte durch nichts die Einwirkung der Oper mir stören lassen. Das war eben das Unglück.

Die Ouvertüre (im Klavierauszuge sehr zweckmässig, wie alles, arrangirt) beginnt mit einem sanften von Violoncellen und Kontrabass vorgetragenen Andante; es mag wohl eine stille Mondnacht in den Alpenthälern andeuten sollen — so errathe ich aus dem Titel und dem durchaus malerischen Inhalte der Ouvertüre. Das Andante ist lang, sehr lang — aber Sphärenmusik gegen den besten Auber. Darnach setzt eine schwirrende Geigenfigur Allegro ein, — ein Unwetter scheint sich zusammenzuziehen, kurze Töne hoher Blas-Instrumente, die etwas hölzern Wetterleuchten andeuten. Freilich muss man lächeln. Hätte ein deutscher Künstler einmal diese Idee gefasst (wie z. B. Beethoven in der Pastoral-Symphonie) so wäre ein ganzes tüchtiges Gewitter an uns vorübergezogen. Der karakterschwächere Italiener erlahmt an seinem eignen Einfall; er vermag seine eigne Anschauung nicht festzuhalten, und aus dem begonnenen Bilde wird — eine Schul-Ausarbeitung, noch dazu eine schwache; beide Figuren wiederholen sich, (wobei zur Abwechslung auch die Fagotte blitzen müssen) bis denn Posaunen und chromatische Laufer losstürmen und das Unwetter vorüberzieht.

„Wieder ein Neues ersann der erfindungsreiche Rossini."
Homer.

Ein Pastorale und Kuhreigen folgt, und, beim Herkules! es ist nicht kurz; dann beschliesst ein kecker Geschwindmarsch.

Soweit Rossini allein; ich war nicht so boshaft, an Schiller, Tell und die Schweiz zu denken, und hatte nicht mehr erwartet, als eine

Fanfaronade. Wenigstens verstanden hatt' ich ihn; nun sollt' er in berlinischer Travestie erscheinen. Nämlich in London hat eine jener pfuschernden Philisterseelen, die sich jetzt der „Theaterspekulation" bemächtigt haben, aus dem Tell einen Andreas Hofer gemacht, gleichviel warum. Aus dem Freiheitsdurst wird Ergebenheit an das angestammte Herrscherhaus, aus dem finstern Gessler ein frivoler Marschal, aus dem glücklichen Tell ein in Mantua erschossener Sandwirth — doch nein, in der Oper wird der Sandwirth nicht erschossen, sondern bekommt nach vier Akten voll Gesang, Tanz und andrer Arbeit die Medaille, fährt also besser wie Orest und Armida, die nicht die Medaille bekommen. Diese Parodie giebt man in Berlin!!!

Das ist alles ganz löblich; — aber Eine Medaille auf vier Akte ist zu wenig Handlung; wenigstens habe ich nicht viel mehr bemerkt. Als der Vorhang aufging, lag eine angebliche Tyroler Gegend vor uns; hinter einem Hause durch, wahrscheinlich einer ländlichen Mühle mit oberschlächtigem Wasserrade, war einer jener Gebirgsbäche in eine Bretterrinne geleitet, die man überall im Gebirge etwa 2 Ellen breit und eine halbe tief antrifft. Sie werden 10 bis 12 Schuh am Hause weggeleitet, fallen dann auf das Rädchen und treiben die Mühle, oder werden auch durch einen Abzuggraben 10 bis 12 Schuh tief abgelassen, wenn das Rädchen stehen soll; — man wird bald erfahren, wozu dieses wasserbaukünstlerische Detail hier nöthig ist.

Vor dem Hause nun sassen viele Mädchen und sangen; denn warum nicht? Der artige Chorgesang findet sich im Klavierauszuge; er hat aber das Interesse der Scene nicht gemacht, sondern einige Mädchen stiegen auf eine Bank und die niedlichen Beinchen waren ein delizißser Kunstgenuss. Darauf kam Herr Bader in Tyroler Jägertracht, stolzirte vor der Mädchenschaar auf und ab und sang auch; in der Oper hätt' er Arnold geheissen, in der Travestie weiss ich nur, dass er verliebt oder verlobt war in ein Landmädchen, von Fräulein von Schätzel vorgestellt. Herr Blume, durch seinen langen schwarzen Bart hinlänglich als Sandwirth karakterisirt, zeigte sich auch. Der Chor verliess die Bühne, und die beiden Männer gingen ebenfalls ab; wie es schien, in einen Felsen hinein, die in jenen Gegenden bekanntlich zu Bierkellern benutzt werden. Jetzt trat Fräulein von Schätzel, die schon früher aufgetreten und wieder abgegangen war, mit einer Kavatine auf und ging ab. Die beiden Männer traten wieder auf und sangen ein langes Duett, aus dem ich wenigstens verstanden, dass Hofer viel von Freiheit und Vaterland anzubringen hatte, der Andre aber dazwischen von Liebe redete. Der Chor, und in der Mitte der Tänzerinnen ein Kapuziner traten auf, und nachdem der Mönch, der Sandwirth und die Andern Platz genommen, wurde ein Ballet aufgeführt, Chortanz, Pas de six, Pas de deux u. s. w.; Ringerspiele und pantomimische Hasenjagd folgten.

Nun erinnere ich mich nicht ganz bestimmt, ob erst jetzt oder bereits früher hinter der Scene eine sanfte Passage von Waldhörnern gehört worden, die Gesslers ferne Jagd, — hier die Chasseurhörner (klingen wie Posthörner) der Franzosen andeuten sollte. Kurz, es wurde Allarm, die Feinde sollten nahe und nur jenseits des Wassers Sicherheit sein. Den Schweizersee und das Ungewitter spürte ich nirgends; als aber Hofer kommandirte, man solle die Schleusen aufthauen, so dachte ich zuerst auf den Coup einer künstlichen Ueberschwemmung. Richtig wurde an der Mühle der Abzugsgraben geöffnet, und in einem Kahne, der wenigstens so breit sein musste wie die Rinne, die von Brettern durch die Luft 10 bis 12 Schuh schräg hinabführte, fuhren Hofer und Melchthal der Zweite die Rinne hinunter, und hatten dabei so viel Kühnheit und Gewandheit bewiesen, wie meiner Wirthin Sohn, wenn er das Treppengeländer hinabrutscht. Natürlich konnte kein Franzos folgen, der nicht 3 Fuss weit springen, oder 1 Fuss tief nachwaten konnte. — Ich spotte nicht etwa über eine kleinliche Ausführung, sondern die Sache sollte und konnte gar nichts Andres vorstellen. Nun zog eine Rotte Frankfurter Stadtsoldaten auf, die sich für Franzosen ausgaben; die Tyroler murrten, und Fräulein von Schätzel wurde arretirt, der Vorhang fiel und — ich lief davon.

Ich beschwöre die musikalische Vor-, Mit- und Nachwelt, ob es ihr gefrommt, wenn ich

mich noch länger gelangweilt. Die Kinderei ist zu läppisch, nämlich der Rossinische Tell, wie er von dem Londner Theaterprofessionisten als Sandwirth verarbeitet und in Berlin aufgeführt wird. Vielleicht hätte' ich mehr Licht in die Sache gebracht, wäre mir nur gelungen, die Worte der Sänger wenigstens bisweilen zu verstehen. Das ist aber nicht gänzlich ihre Schuld. Die Komposition, zu accentlosen, französischen Worten gemacht, begünstigt die Deklamation der deutschen nicht nur nicht, sondern verwischt die verdeutlichenden Accente, zieht die Worte wie schlechte Makkareni lang hin und her, kurz — es ist ein Jammer, dass unsere Sänger und unser Publikum so verderben werden.

Das war der zweite Grund, warum ich davon lief und übel berichte. Wer kann es mitansehen, wie unsre schönsten Talente an diesen Abgeschmacktheiten zu Grunde gehen? Unser Bader, dessen reine Brustatimme, dessen edler Vortrag jede Heldenrolle hob und die Töne des Komponisten umleuchtete, wie der helle Harnisch die Brust des Helden! hat er nicht fistulirt und gejohlt, wie weiland Jäger? hat er nicht mit soviel falscher Prätension deklamirt, wie ein Pariser Kompositeur? wie soll er aber unter soviel Misere nicht endlich erliegen? Und Fräulein von Schätzel! welche Beschäftigung für die Jugend einer Künstlerin, die ihre Vollendung nur an guten Aufgaben erwerben kann? Und unser treffliches Orchester! —

Rossini hab' ich aber am meisten bedauert. Nicht desswegen, weil man sein Werk noch bei seinen Lebzeiten so spottwürdig travestirt, ohne nur die Gesetze zu scheuen, die man gegen solche Antastung des Eigenthums wohl anrufen könnte; denn dadurch wird ja offenbar die Künstlerehre, und sogar sein Erwerb, der von ihr abhängt, gefährdet; desswegen nicht, das hat er durch seine Seichtigkeit verdient. Aber der arme Mann, der so wohlig war in seinem Leichtsinn, so üppig selbst in seiner Armuth, so lustig selbst bei Todesnoth seiner Helden: wie schwer ist er geworden, wie absichtsvoll, gemessen und gebunden, beladen und gelangweilt. Das unselige Paris! die traurige grosse Oper mit ihrem spanischen Stiefel-Kothurn! die frostigen Intentionen! die widrige Nationalmusik! Da ist Rossini's ganze Laune daran verloren gegangen; Figaro ist Basil geworden. Er will jetzt bedeutsam schreiben und analog der Scene und im grossen Styl (o weh!) er will Alles, was die Franzosen wollen, und sein Naturell nicht will und kann. So haben sie sich ihre Freude selbst verdorben. Wie Rossini im Tell erscheint, wandelt er auf Spontini's Pfaden; aber — ohne Spontini's Energie, ohne den neuen Eifer, der den damals noch unberühmten Komponisten für die Komposition der Vestalin und den „grand prix decennal" entflammte, ohne die erhebende Umgebung des Napoleonischen Krieger- und Kaiserhofs — kurz ohne alles, was eben Spontini's Vermögen ausmacht. Vielleicht hat Rossini so und soviel neue Wendungen voraus, in der That verliert er sich nicht so oft bei den Nebenpartien in das absolut Leere, wie Spontini; er scheint sogar mehr Gewandtheit und Mannigfaltigkeit in der Form, mehr technische Bildung zu besitzen, — aber der Karakter ist es, der den Mann macht; und so wird Rossini von Spontini in der grossen Oper besiegt, wie er in der süssen kleinen, oder klein gehaltetenen Oper vor allen übrigen die Beliebtheit der Zeitgenossen gewonnen hatte. Nun haben wir anderthalb Spontini's und gar keinen Rossini. Schade!

(Schluss folgt.)

Berlin.

David, Oratorium von C. G. Körner und Bernh. Klein, aufgeführt von Mad. Thürschmidt, im Saale der Sing-Akademie.

Die Konzerte, die alljährlich in Berlin veranstaltet werden, können füglich in 3 Klassen eingetheilt werden; 1) in Virtuosen-Konzerte, meistens gegeben im Königl. Konzertsaale, 2) in Quartetten - Symphonie - Konzerte, veranstaltet durch den Musikdirektor Möser, und 3) in geistliche Konzerte, theils von der Sing-Akademie, theils vom Hansmannschen Gesangverein exekutirt. —

Die Virtuosen-Konzerte sind die am wenigsten besuchten, und nur eine Sontag, oder ein Paganini kann sie füllen; hingegen erfreuen sich

die Symphonie-Konzerte eines bessern Besuches, was dem Geschmacke des Berliner Publikums nur zur Ehre gereichen kann; eben so sind auch die geistlichen Konzerte recht sehr besucht. In den Möserschen Soirées hören wir die Meisterwerke Haydns, Mozarts, Beethovens u. a. m. mit der grössten Vollkommenheit ausgeführt; in den geistlichen Konzerten, welche die Sing-Akademie veranstaltet, nur alte Musikwerke, meistens nur Händelsche Oratorien; neuere Oratorien bekommen wir nur durch die unermüdlichen Bestrebungen des Organisten Hrn. Hansmann zu hören; doch beschränken sich diese neuen Oratorien nur allein auf die Schneiderschen. Aus alle dem geht hervor, wie arm Berlin an Ausführung neuer kirchlicher Werke ist. Wenn daher einmal ein neues Oratorium, wie z. B. das von Klein, aufgeführt wird, so ist dies eine höchst seltene Erscheinung, die das lebhafteste Interesse erregt; dies beweist recht augenscheinlich die Aufführung des zu besprechenden Oratoriums, denn ungeachtet des allerschlechtesten Wetters, ungeachtet die Saiten-Instrumente nur durch Dilettanten besetzt waren, ungeachtet des Eintrittspreises von 1 Rthlr., war der Saal sehr gefüllt. — Aus diesem geht hervor, dass es, abgesehen von dem künstlerischen Verdienst und Nutzen, an und für sich eine gute Spekulation wäre, neuere oder ältere weniger bekannte Oratorien aufzuführen; und doch geschieht es nicht, denn das Institut, von welchem dergleichen Ausführungen ausgehen sollten, die Sing-Akademie, thut es nicht; welches die Hindernisse sein mögen, wissen die Götter! Wenn nicht durch Hrn. Mendelsohn und durch die hiesige musik. Zeitung die Bachsche Passions-Musik in Anregung gebracht wäre, so stände es sehr in Frage, ob wir diesen Meisterwerk schon hier gehört hätten; der Erfolg, den die Ausführung in jeder Hinsicht hatte, ist bekannt. — Warum werden nun nicht andere Werke älterer und neuerer Meister ebenfalls aufgeführt? die Kosten einer solchen Aufführung sind so unbedeutend, dass sie gar nicht als Hinderniss aufgestellt werden können.

Doch zurück zu dem eigentlichen Zwecke dieses Aufsatzes, zum Klein'schen Oratorium. — Der Komponist desselben, ein geborner Kölner, ist seit mehrern Jahren hier ansässig, und als Lehrer, wie als Komponist allgemein geachtet. Eine frühere Oper desselben, Dido, wurde im Königl. Opernhause aufgeführt, und bewies, dass Hr. Klein, nächst sehr gründlichen Kenntnissen, auch mit einer reichen Phantasie begabt sei; dies neue Oratorium hat dieses Urtheil auf's Neue bekräftigt; denn die Hauptelemente eines Oratoriums, gründliche kontrapunktische Kenntniss und eine glückliche Erfindungskraft, lassen sich bei jeder Nummer desselben nachweisen. — Um nun auf das Werk näher einzugehen, ist es nothwendig, erst über den Text desselben ein Paar Worte vorauszuschicken. Das Gedicht beginnt mit der Epoche, wo David in voller Herrlichkeit als Sieger dasteht, es schliesst nach der Empörung Absalons und dessen Tode. Die Personen des Dramas sind: David (Bass), Absalon (Tenor), Joab (Bass), Sulamith und Thirza (Soprane), und Nathan, der Prophet (Alt). Nur David, Absalon und Nathan erscheinen handelnd, Sulamith und Thirza sind nur Nebengestalten, die der Dichter hat einführen müssen, um weibliche Solostimmen zu erhalten; sie treten daher nur erzählend, und Davids Glück und Ruhm preisend, sein Unglück späterhin beklagend, auf. Wie schwer es dem Dichter und Komponisten geworden ist, beide Personen dem Hörer interessant zu machen, geht daraus hervor; um so verdienstlicher ist es daher für Beide, den Dichter und Komponisten, dass ihnen das Werk gelungen ist. Was die Sprache des Gedichts betrifft, so ist diese edel und würdig, und namentlich hat der Dichter sehr komponirbare Verse gegeben. Zu den Chören hat derselbe meistens Bibelverse angewandt, was sehr zweckmässig ist, indem wohl selten einem Dichter solche Sprache, wie die der Bibel, zu Gebote steht. Ferner ist im Gedicht für die durchaus nöthige Abwechselung gesorgt, auch erscheint es Refer. als sehr zweckmässig, dass der erste Theil mehr den zweiten Theil vorbereitend ist; dadurch wird nicht allein das Interesse des Hörers gesteigert, sondern der Komponist hat auch alsdann Gelegenheit, seine Haupteffekte für den zweiten Theil aufzubewahren. — Doch nun zur Musik selbst. Bei der Beurtheilung eines grössern

Kunstwerkes sind zwei Punkte hauptsächlich zu beobachten: erstlich, welchen Totaleindruck macht das Werk? und zweitens, welchen Eindruck machen die einzelnen Theile? Ref. muss gestehen, dass selten ein Werk einen so günstigen Totaleindruck, als das Klein'sche, auf ihn gemacht hat; und es macht ihm um so mehr Freude dies öffentlich auszusprechen, da dies nicht seine alleinige Meinung, sondern das einstimmige Urtheil aller Hörer gewesen ist. Was nun den Eindruck anbetrifft, den die einzelnen Nummern auf Refer. gemacht haben, so ist es folgendes: die Chöre allzumal, obgleich sie nicht so ausgeführt wurden, wie es zu wünschen gewesen wäre, sind von sehr erhabener und kräftiger Wirkung, und ganz der Kirche gemäss gehalten; namentlich ist die Instrumentation sehr oft von ganz ausserordentlicher Wirkung; die Fugen, deren drei in dem Werke enthalten, sind meisterhaft gearbeitet, verfehlen daher ihre Wirkung nicht. — Unter den Solopartien steht die des Davids oben an; nach ihr folgt die des Absalons, nach dieser die des Nathans, und dann die der Sulamith, der Thirza und des Joabs. In allen ist eine gute Karakterzeichnung nicht zu verkennen, und namentlich sind David und Absolon höchst genial gestaltet. Bei jeder Note des David hört man, dass ein mächtiger König sie singt; namentlich ist die Scene, wo David seine Sünden bereut, von höchst ergreifender Wirkung. Die Partien der Sulamith und der Thirza sind nun, wie eben schon gesagt, nicht so interessant, wie die des David und Nathan, doch zeichnen sie sich wiederum auf eine andere Weise aus; wenn David im Stolze sich selbst bewundert und preis't, so singen Sulamith und Thirza sein Lob auf eine mehr elegische Weise, und kontrastiren dadurch recht wirksam; wenn David hingegen später sein Vergehen bereut, so treten wiederum nächst dem Propheten Nathan, der auch sehr schön gezeichnet ist, Sulamith und Thirza beklagend und tröstend zu ihm. —

Da schon von der ersten Aufführung dieses Werkes, beim Hallischen Musikfeste eine ausführliche Beurtheilung des Oratoriums in diesen Blättern erschienen, und Ref. ganz der Meinung des Berichterstatters ist, so schliesst er mit den obigen allgemeinen Andeutungen die Beurtheilung des Werks, und fügt nur über die hiesige Aufführung desselben hinzu, dass sie in den Solostimmen vortrefflich, in den Chören ziemlich gut, in den Instrumenten aber sehr mittelmässig war, woran hauptsächlich die wenigen Proben, die gehalten werden konnten, Schuld sind. — Sehr zu wünschen wäre es, dass ein früheres Oratorium desselben Meisters: Jeptha, aufgeführt am Rheinländischen Musikfeste, auch hier aufgeführt würde, indem dies dem David nicht nachsteht. C. Girschner.

Cantabile et thême varié suivis d'un Allegrette (pièce facile), pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano ou de Quatuor, par B. Romberg. Oe. 50. Chez Tobie Haslinger à Vienne.

In der Parenthesis (pièce facile) liegt das Urtheil über dieses Stück genügend. Ein leichtes, wohlklingendes Thema, einige Veränderungen dazu in Sechzehntheilen, Doppelgriffen etc., ein Adagio, und zum Schlusse noch ein mit dem Thema verwandtes Allegretto sind die Substanzen, aus denen dieses Produkt besteht, das der Meister den Jüngern zur Uebung gemacht, dabei aber gewiss nicht gewusst hat, dass schon eine Menge mit dieser Anlage gebauten Stücke vorhanden sind.

Das nun folgende:

Concertino (pièce facile) pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano, par le même,

reiht sich dem erstgenannten Cantabile als Beitrag zu Anfangsstücken im Konzertstyle an. Der junge Cellist erhält ein Konzertstück, dessen Bestandtheile der erste Satz eines Allegro mit gesangreichem Mittelsatze, und einer Passage, die den Spieler in den Styl der jetzigen Konzert-Kompositionen einweiht, ein Adagio, durch das die Bildung des Tones gefördert und der angehende Virtuose schon Verzierungen für künftige Zeiten findet, und im Rondo sind. Wenn nun diese Form und Eintheilung für Anfangs-

Piecen zu billigen, und zwar aus dem Grunde zu billigen wäre, weil der Spieler bei längerer Ausarbeitung zu sehr angestrengt, und somit die Lust verringert werden möchte: so ist sie doch für reife Künstler nicht zu empfehlen, da nur Stückwerk, und zwar halb aus kurzen Gesangsstellen, halb aus Passagen, entsteht, und dies Niemandem so recht erfreulich sein kann; doch hier ist's am rechten Orte. H. P.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Cacciati, Caccini, Caffaro, Caldara, Campini, Campelli, Caivani, Calcino, Calegari, Calvi, Campobasso, 2 Capelli, Caprara, Capranica, Canetti, Caraffa, Carcani, Carlini, Carissimi, Caroli, Caruso, Carpiani, Carusto, Caputi, Cartellieri, Capotorti, Casali, Castelli, Castrucci, Castrovillari, Cavaliero (1590) Cavalli, Cherubini, Chiavozzi, Chiarini, Chiesa, Chinassi, Chiotti, Christiani, Cecchini, Celli, Cellini, Cercia, Celzniato, Cero, 2 Ciampi, Ciccognini, Cifoletti, Cimadero, Cimanossa, Ciochetti, Cioffoletto, Cipolla, Cirillo, Clari, Clerico, Coccia, Cocchi, Coletti, Colonna, Colla, Colizzi, 2 Conti, Corbisiero, Cordano, Cordella, Corneo, Correr, Corri, Corsi, Cortano, Costa, Costanzi. Conforto, Cuccello; Curcio. — Neunundsiebzig Autoren! herrliche unvergessliche Namen und Werke! Die Ausbeute für unsere Tage? Studien, welche leider nicht sorgfältig und verständig genug betrieben werden! mächtige Erinnerungen, welche die ächte Schönheit manche jener Heroen nicht mehr ins Leben zu rufen vermögen! Gemeinplätze für die gewöhnlich sehr seichte Kritik der italienischen Zeitschriften, womit fruchtlos gegen die heutigen Tonsetzer zu Felde gezogen wird! Regeln, welche nur Abstraktionen sind! kaltes Bewundern einer schönen Einfalt und kindlichen Grazie, welche zu erreichen, wir selbst wieder kindlich werden müssen; kunstvolle oder vielmehr künstevolle Klänge und Formeln einer Ansicht, welche eine gesunde Kritik längst als undramatisch verwerfen musste; reiche und herrliche Mittel, welche als Zweck missdeutet und missbraucht wurden. Ueber die vielen für die Bühnenwelt untergegangenen Herrlichkeiten ragt als noch durch seine Werke thätig fortlebend ein Epoche machender Genius hervor, dessen Werke an das Herrlichste sich reihen, was die dramatische Kompositionskraft aller Lande hervorgebracht. Wen kann ich anders meinen, als den einzigen Zeitgenossen, den unsterblichen Cimarosa? Von seinen 54 (der Mehrzahl und offenbaren Hinneigung nach, komischen Opern) dramatischen Werken, erhielt sich die ernste Oper Gli Orazi ed i Curiazi (1797 für Venedig geschrieben) als ein edles auch jetzt noch grösstentheils ansprechendes Produkt, und seine komische Oper il matrimonio segreto (1792 für Wien komponirt) als ein unübertreffbares Meister- und Musterwerk für alle Zeiten; während seine übrigen Opern unverdienter und unklugerweise fast ganz vergessen sind, und sein Convitato de Pietra neben Mozarts Don Giovanni fast lächerlich, gewiss ärmlich erscheint. Welche herrlichen Genüsse liessen sich durch verständige Bearbeitungen seiner komischen Werke für die deutsche Bühne bereiten! — Der zweite Epoche machende Genius dieses Buchstabens — der tiefgelehrte, sinnige und phantasiereiche Cherubini fand in seiner Heimath mit einigen Jugendwerken (komische Opern) eine sehr kalte Aufnahme. Man nannte seine Musik kalt, herb, starr, übergelehrt. Paris lernte ihn kennen und schätzen, Wien verbreitete seinen Ruhm und seinen tiefgefühlten Einfluss auf Deutschland, der nach Mozart beinahe eine eigene Periode erzeugte, welche ich die Periode des Missverständnisses nennen möchte. Eine lichtvolle Kritik, Rossini's Einfluss und C. M. von Webers (des eifrigsten Anhängers von Cherubini) plötzliches glanzvolles Auftauchen haben, gemeinschaftlich und doch auf so verschiedenen Wegen konzentrisch wirkend, diese Periode geendet und einem lebendigern Streben wieder die Bahn geebnet. Alle europäischen Bühnen (mit Ausnahme der italienischen) geben heute noch und werden mit Glück immer geben den unvergänglichen Wasserträger, ein ächtes Musterwerk in jeder Beziehung. — Medea wird stets als eine imposante, er-

habene Arbeit erkannt werden; Lodoiska von Zeit zu Zeit wieder mit dem Publikum sich befreunden. Mir ahnet die Zeit, in welcher auch Italien seines Sohnes Meisterwerke gerne hören und Sim. Mayr's grosse Plagiate und Verflachung (namentlich in Lodoisca und Wasserträger) belachen wird. — Caraffa, Coccia, Carlini leben noch, ohne im eigentlichen Sinne bedeutendes bis jetzt geliefert zu haben, als beliebte Modetonsetzer und gefällige Lückenfüller. Schwerlich wird eins ihrer bisherigen Werke sie überleben.

Delfante, Della Marcia, di Dia, Donizetti, 2 Draghi, Duni. Egiziello, Erba, Ercolani. Fabrizi, Faitelli, Farinelli, Fedeli, Federici, Feradini, Ferrandini, Ferrario, Ferrari, Ferrero, Feroci, Fee, Felici, Finazzi, Fini; Fiocchi, 2 Fioravanti, Fiodo, Fiore, Fiorillo, Fischetti, Floristo, Fonte, Fortunati, Forzelini, Foscano, Fracueri, 2 Franceschini, Franchi, Freschi, Frezza, Fronduti u. s. w. Der zu Höherm von der Natur berufene Della Maria ging in sich selbst schmachvoll unter, auf halbem Wege zum Ziel. Einige seiner für Paris geschriebenen Singspiele (l'opera comique, le prisonnier etc.) werden stets von Zeit zu Zeit auch in Deutschland gern wiedergesehen werden. Duni, ein geehrter Schüler des grossen Durante, Zeitgenosse und Freund des herrlichen Pergolese, arbeitete für mehrere Bühnen Italiens mit glänzendem Glück, ohne dass eine seiner Opern noch lebte. Von seinen zahlreichen Singspielen für die Pariser Bühnen erfreuten sich vor allen das Milchmädchen und Fee Urgelle eines lange dauernden Glücks auch in Deutschland; ersteres wird wohl nie ganz untergehen. Donizetti blüht rasch und glücklich heran, wahrscheinlich ohne zu grosser Bedeutung zu gelangen. Deutschland hat noch keine seiner Opern in die Scene gesetzt. Farinelli, hochberühmt als Sänger, scheint fast ganz vergessen als Komponiteur mehrerer Singspiele. Fioravanti (Valletino) bleibt überall unvergesslich durch seine Virtuosi ambulanti und cantatrice villane, wenn auch selbst in Italien seine zahlreichen komischen Opern untergehen sollten; jene beiden erheben ihn in die Reihe der vorzüglichsten Tonsetzer für die eigentliche opera buffa.

Gabrieli, Gaffi, Galarini, Galeazzi, 2 Gatti, Gaudio, Galzenari, Gazzaniga, Galuppi, Gamberini, Gardi, Gardini, 2 Gasparini, 2 Generali, Gherardini, Gherareeschi, Ghinassi, Giai, Giacobbi, Giacomelli, Gianella, Giannettini, Giardini; Gini, Gioja, Giordani, Giorgi, Giovanni, Giovannini, Girace, Giuliani, Giulini, Gnecco, Goccini, Grazioli, Gristino, Grossi, Grotti, Guarnacci, Guardasone, 3 Guglielmi.

Der einst so grosse Galuppi wäre mit seinen 76 Opern wahrscheinlich vergessen, wenn nicht einige seiner Kirchen-Kompositionen ihn lebendig erhielten. Gardi war beliebt, ausgezeichnet nicht; er bleibt für uns Deutsche gewissermassen merkwürdig, weil er den Convitato di Pietra 1787 für Venedig und 1791 für Bologna ebenfalls komponirte, ohne jedoch damit über die Alpen dringen zu können, oder in Italien damit auf der Bühne zu bleiben. Gazzaniga — zu Ende des Jahrhunderts noch ein vergötterter Tonsetzer durch die Herrlichkeit seiner Melodie, das dramatische Feuer in Verfolgung des Gedichts und harmonischen Reichthum, wäre mit seinen 34 Opern vergessen und für uns unbedeutend, wenn er nicht gleichfalls einen Convitato di Pietra komponirt, und wenn es nicht Lente gegeben hätte, welche diese Oper ziemlich deutlich als die Quelle mancher Schönheit im Don Giovanni von Mozart bezeichneten. Ich habe nicht ermitteln können, welche von beiden Opern früher komponirt worden, aber der Zufall führte mir eine Partitur des Gazzaniga in die Hand und ich fand — keine Spur irgend einer Aehnlichkeit mit Mozart's Oper. Von 37 Opern der beiden Generali (wahrscheinlich haben sie deren mehr komponirt) spukten auf einigen deutschen Bühnen zwei Werke herum, nämlich i baccanali di Roma und le lagrime d'una vedova, ohne irgendwo festen Fuss fassen zu können. Lieblichkeit und dolcezza — damit basta. — Unter den ausgezeichneten Tonsetzern für Kirche und Theater nimmt Pietro Guglielmi einen ehrenvollen Platz ein, obschon von seinen 65 Opern (deren viele durch Uebersetzungen verpflanzt, auch geraume Zeit eine Zierde der deutschen Repertoire waren) nicht Eine mehr am Leben ist. Keiner übertrifft ihn an Reichthum der Gedanken, nur wenige gleichen ihm an Sorgfalt in der Ausführung, an

natürlicher und karakteristischer Handlung. Manche seiner Opern wären jetzt noch ein wesentlicher Gewinn für die Bühne. —

Jannoni, Insanguine, Isola, Jomelli, Lambardo, Lampugnani, Landriano, Lametti, Laniere, Lapis (Santo), Lareani, Latilla, Laurenti, Laurenzi, Lavigna, Leardini, Legrenzi, Lenzi, 2 Leo, Leone, Leporati, Levis, Liverati, Locchini, Logrorgino, Lombardini, Lonati, Lorazzi, Lorelli, Lotti, Luchesini, Luccbesi, Lucchini, Lucinde, Luigi, Lusini, Luzzo. Macari, Macchi, Maggiore, Magherini, Magni, Manini, Manzo, Majo, Maltese, Malvezzi, Mancini, Manelli, (seine Oper Andromeda war die erste 1637 auf einer öffentlichen Bühne zu Venedig dargestellte Opera Seria) Manni, Manfroce, Manfredini, Marazoli, Marchi, Mariani, Marinelli, Marescalchi, Marotti, Martelli, Martellari, Martinengo, 2 Martini, Massa, Matelli, Mattioli, Mazzocchi, Mazzoleni, Mazzoni, Marcello, Mani, Mazzola, Mazzinghi, Mei, Melani, Mellara, Melvis, Mengozzi, Merula, Mercandante, Miccheli, Milico, Minoja, Molinari, 2 Monari, Moneta, Moniglia, Monteverde, (Gründer der Lombardischen Schule) Monte, Monza, Morlacchi, Morandi, Mosca, Mussini, Mugnes. — Von den 37 Opern des merkwürdigen und nur zuweilen in Schwulst und Künstelei-Labyrinthe sich verirrenden Jomelli, lebt keine einzige mehr auf irgend einer Bühne; von aller übrigen Herren in J und L dramatischen Werken ist kaum noch die Rede. Des in seiner Weise fast einzigen Marcello einzige Oper Psyche (1711) starb dahin; gewiss ganz unbemerkt, wenn nicht die übrigen Werke den Namen ihres Schöpfers unsterblich gemacht hätten. Welche Summe von köstlichen Kompositionen, unvergänglichen Einzelnheiten erhaben schöner Gesänge und reizend liebevoller Melodien! Sie verrosten in den Zeughäusern der Theater und in den Magazinen der Dilettanti und Musikhändler! Von den noch lebenden zeichneten sich bis jetzt vortheilhaft aus: Mercadante in Rossinischer Weise, ohne den Schwung und den unversiegbaren Reichthum seines Vorbilds. Elisa und Claudio ist meines Entsinnens die einzige Oper, welche bis jetzt in deutscher Sprache von ihm gegeben wurde, und diese mit sehr zweideutigem Glück. Morlacchi wird von vielen Zeitgenossen ausserordentlich hochgestellt, ohne Zweifel über die Gebühr; von Andern gänzlich verachtet, ohne Zweifel mit Unrecht. Dass nach Paesiello und neben Rossini mit einem Barbier von Sevilla wenig Glück gemacht werden kann; dass sein Gianni di Parigi dem des Boyeldieu nicht gewachsen ist; dass deutscher Effekt und italienischer Effekt zugleich in derselben Komposition nur von Meistern ersten Ranges erzielt worden ist und erzielt werden kann, sind Wahrheiten, welche seinen übrigen Verdiensten keinen Eintrag thun. Uebrigens wird die deutsche Bühne von ihm und Mercadante eben so wenige gedeihliche Werke ziehen, wie von Mosca, der mit seinem Pretendenti delusi eine allerliebste Opera buffa, aber noch kein ausgezeichnetes Werk geliefert hat.

Naniso, Nasolli, Nasolini, Navarra, Necsllini, Nelvi, Nery (Erfinder der Oratorien 1540—60), Neri, 2 Nicolini, Novi, Nucci; Orgiani; Orgitano, Orlando, Orlandini, Ottani; Pacchieri, Pacelli, Paccini, Pacioti, Paer, Paganelli, Paganini, Pagliardie, Paesiello, Pajni, Palafutti, Palavicino, Pallavicini, Palermitane, Palma, Pampani, Parenti, Partenio, Pasqni, Pasquini, Panlati, 2 Pavesi, Pellegrini, Pepoli, Peri (1597 komponirte er die Daphne des Rencini), Peretti, Persigni, Pertichini, Pergolese, Perillo, Perini, Perotti, Perzichini, Perti, Pescetti, Petrucci, Pezzana, Piana, Piantanida, Piozza, 2 Piccini, Pio, Piticchio, Pistagone, Pistocchi, Pistorini, Pilotti, Picca, Plataria, Platone, Poggi, Polani, 2 Polaroli, Poletti, Polliani, Pollini, Ponsio, Porfiri, Pospora, Porsile, Porta, Portogallo, Prati, Predieri, Protta; Pucitta, Pugnani, Pulli; Quaglia, Quagliati.

Wenn irgend einem Leser mit einem dicken Buch gedient wäre, so könnte man ihm über diese vier Buchstaben ein sehr dickes liefern, ohne darum besonders viel Mühe sich zu geben, da die Stoffe zuströmen bei solchen Namen.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 13. November — № 46. — 1830.

Beurtheilungen.

Rossini's Wilhelm Tell, in Berlin Andreas Hofer genannt.

(Schluss.)

Ueber die Oper weiss ich nichts mehr zu berichten, denn ich bin, wie gesagt, davon gelaufen. Eine Hauptpointe soll, hat man mir erzählt, gewesen sein, dass man einen langen Strick gemessen hat, mit dem nachher Felsstücke auf die Franzosen herabgeschleudert wurden. Auch östreichische Truppen sollen auftreten. — Uebrigens ist zwar, ernstlich gesprochen, das Ganze nichts als Afterpoesie und missverstandne Romantik, ja ein wahrhaft kindisches Wesen. Aber dennoch muss man es den Auberschen Opernsujets unbedingt vorziehen, die überdem auf eine gemeine Weise lasciv sind, und eben darin unverholen ihren Reiz suchen; so z. B. die Braut, in der ein Liebhaber seinen Besuch bei einer Dame Nachts durch's Fenster macht, damit man meine, er habe seine Braut besucht; so in Fra Diavolo, wo die Hauptpointe ist, dass ein Mädchen sich auf dem Theater entkleidet und in's Bett legt. Ich bin weit genug von der missverstandenen Moralkritik eines Pustkuchen entfernt, um die Offenbarung einer künstlerischen Idee selbst an dem Bilde der Ausschweifung, wie etwa im Don Juan, durchaus zu billigen. Aber hier wird keine künstlerische Idee, nicht einmal die Vorstellung einer gesundkräftigen Sinnlichkeit festgehalten; mit dem Kitzel heimlicher, unkräftiger Lüste wird Gewerbe getrieben, — und dieser niedre Zweck wird nicht einmal durch Werth und Glanz der Mittel, durch poetische Schönheit, durch Reiz der Musik beschönigt! es ist alles gemein. Und das zwingen unsre Theater dem Publikum auf, das entweder ohne Ueberlegung, oder aus Langweile sich endlich dreingiebt. Der losgebundenste Leichtsinn, die weichlichste Süssigkeit des frühern Rossini ist dagegen Tugend und Kraft.

Der jetzige giebt, um endlich auf den Klavierauszug zu kommen, wenig in der blühenden Fülle seiner unbefangenen Zeit, aber allerdings dafür manchen besser, oder ernstlicher ausgeführten Satz — in Vergleich zu dem Frühern, denn Tiefes darf man freilich nicht suchen. Schon der Inhalt des Klavierauszugs nach den blossen Ueberschriften bezeugt dies; unter 21 Nummern sind zwölf Chöre und sechs zwei- oder mehrstimmige Stücke enthalten. Freilich ist an viel bessern Chorsätzen, in geistlichen, Konzert- und Kammermusiken, in Glucks, Mozarts, Cherubini's und andrer Opern ein solcher Reichthum vorhanden, dass man Jahr aus Jahr ein nicht an Rossini kommen könnte. Will man aber doch von ihm singen, so verdienen wohl die Chöre aus Tell vor seinen frühern meist den Vorzug.

Der erste,

Quel jour serein le ciel présage,

ist freilich mehr ein Chorlied, nämlich ein einstimmiger Satz mit zwei oder drei Begleitungsstimmen; aber bis dahin, wo eine tiefere Ausführung eintreten sollte, recht angenehm. Von da freilich werden die Singstimmen zu blosser Begleitung, und das Orchester figurirt. In gleicher Weise, mit einem recht kräftig geführten Orchester, ist der zweite lebhaftere Festchor

Aux chants joyeux, qui retentissent,

geschrieben; eine kleine Nachahmung, so wohlfeil und hergebracht sie auch sei, beseelt ihn, und unterbricht wohlthuend den sonst planen Satz. Es ist nicht viel Grosses und Tiefes in diesem Chor zu suchen; aber Musik ist er, Na-

türlichkeit spricht uns selbst in seiner ärmsten Stelle an und erhebt ihn weit über die gezwungnen, verdrehten, verzerrten Sätze eines Auber. Unbedeutender, aber ganz angenehm als Chorlied ist der dritte, viel eigenthümlicher der Tanzchor

Hyménée
Ta journée
Fortunée
Luit pour nous.

Besonders das Minore zu Anfang, in seinen kurz absetzenden, durch die Kantilene des Orchesters zum Ganzen verschlungenen Gesangsätzen, mit dem Wechsel der weiblichen und männlichen Stimmen, mit dem Ausdruck verschleierten und heiss hervorbrechenden Verlangens ist ganz vortrefflich, würde an rechter Stelle hinreissen; schade um die so ungleich schwächere Fortführung. In keiner frühern Oper Rossini's kenne ich einen so schönen Chorsatz, wie diesen Anfang, und einen so widerdramatischen Chor, wie diesen und mehrere aus Tell (z. B. den zweiten) im Ganzen.

Von grösserer dramatischer Wirksamkeit ist ein späterer Männerchor:

Nous avons su braver,

besonders durch den Rhythmus der Singstimmen, weniger durch melodische Erfindung und Behandlung. So auch der feierliche Eidschwur der Helvetier. Man hat früher oft von Rossini's Anhängern behaupten hören, es hange nur von seinem Willen ab, so könne er Ernst machen; die Gegner antworteten dann, er werde nie wollen, auch nie können. So verkündete man schon vor seinem Aufenthalt in Wien, er werde da eine deutsche, ernstlich gemeinte Oper schreiben, in der er die Verirrungen seines Talents und die Schwäche des Talents deutscher Kunstgenossen gleichzeitig überwinden werde. In Deutschland hat er es nicht versucht, wohl aber in Frankreich; und an diesen Chören sieht man, wie weit es ihm gelingen können. Allerdings ist mehr Solidität und Streben nach getreuem Ausdruck, als früher, sichtbar; aber das Rechte, die unverkürzte und unverstellte Wahrheit ist nicht erreicht und der Reiz der Unbefangenheit verloren. — Von den übrigen Chören ist nichts Besonderes anzuführen; sie stehen den ohne Auszeichnung genannten nicht nach.

Nur wenige Sologesänge sind im Klavierauszuge vorfindlich. Der erste ist eine Barcarole, die in der Mitte zwischen Rossinischer Süsse und französischen Reizschärfen steht. Das nun folgende Duett zwischen Tell und Arnold enthält eine süsse Rossinische Kantilene,

O Mathilde, idole de mon âme,

ausserdem aber mehr und längeres Gerede, als gar manches frühere Duett von Rossini, das wenigstens dem Sinnenreiz Nahrung gab, ohne unzulängliches Streben nach Tieferm. Mathildens Romanze,

Sombres forêts, désert triste,

hat freilich soviel vom Karakter eines Schweizermädchens, als die französischen Worte von eines Schweizers Gesinnung beim Anblick seiner Berge. Aber angenehmer, musikalischer als alle neufranzösischen Couplets ist sie; das kann man schon glauben. Das Duett Mathildens und Arnolds hat ganz den italienischen Zuschnitt in drei Sätzen (Allegretto, Andante, Allegro) und kann den Freunden Rossinischer Duette gefallen, wenn es auch an sinnlichem Reiz unter den frühern, und an höherm Gehalt nicht eben über ihnen steht. Das Terzett der drei Bündner (Tell, Arnold, Walter) hat mehr französischen Pathos, als Rossinische Musik, — nicht eben zu seinem Vortheil. Eine Arie Mathildens, absichtsvoll im Styl der opera seria geschrieben, wird selbst durch einige lange Passagen die Anmuth früherer Rossini-Scenen nicht ersetzen, geschweige durch eine tiefere Tendenz, die auch hier nicht durch die Aussengestalt in das Innere gedrungen ist. Unendlich mehr liegt in den grossen Mozartschen Idomeneus-Scenen; sie sind der Form nach nicht veralteter und dem Inhalte nach durchweg jünger, neuer, weicher, anziehender. Ein Walzerlied, „Tyrolienne" (in der Schweiz!) genannt, kann manchen amüsiren, aber nie so ansprechen, wie das geringste Tyrolerlied, deren wir Dutzende besitzen.

So könnte nun von einem Terzett, Quartett Quintett, einer Scene, Cavatine und „prière" mancher angenehme Zug und mancher Beweis unzulänglichen Strebens nach höherer Wahrheit, manches Opfer Rossinischen Naturreizes für die Konvenienzen und Bedingungen französischer

Oper angeführt werden. Indess es ist genug davon bei den bisher betrachteten Sätzen erwähnt worden. Nicht Rossini und Auber sind der wahre Gegenstand aller bisherigen Ausstellungen. Jeder von ihnen hat seinem Volke genug gethan; und mehr vermag selten ein Mensch. Nur die Verirrung oder Verführung des deutschen Volkes ist zu beklagen, das durch die imposante Lebendigkeit der westlichen Nachbarn, durch eine unwillkührliche und unabweisliche Theilnahme an ihren grossen Bewegungen und Interessen auch in solchen Gebieten auf ihre Bahn gerissen wird, wo es unendlich höher steht. — Viel thut auch die französische Erziehung und Bildung der nächst vorigen Generation, deren viele Glieder jetzt in der höhern Stellung als Familienhäupter u, s. w. noch den alten Ton angeben, weil sie den neuen nicht zu intoniren wissen. Auf ihrer Seite stehen ferner alle jüngern, die sich durch die Geschichte und Kunstleistungen unsers Jahrhunderts nicht lehren und leiten lassen. Dagegen kann keine musikalische Zeitung; und so muss unsre Kunst unwiderruflich den Fehler der allgemeinen Richtung, besonders der sogenannten feinern, tonangebenden Welt mit büssen. S. K.

Odeon. 26e, 27e und 28e Lieferung, bei Haslinger. in Wien; enthaltend:

1. Grosse Variationen und Rondo über „komm holde Schöne," von W. Hauck, 9tes Werk.
2. „La ci darem la mano," varié par Fr. Chopin. Oe. 2. Beide für Pianoforte und Orchester.
3. Concertino, pièce facile pour le Violoncelle (mit kleinem Orchester), von Bernhard Romberg. 51stes Werk.

Die ersten beiden Nummern enthalten Bravour-Variationen in modernster Façon. Sie sind zum Theil sehr schwer, — noch schwerer; unsre fertigsten Finger werden daran zu thun haben; aber der Applaus kann ihnen nicht fehlen, wenn sie sie mit soviel Bravour spielen, als sie geschrieben sind. Herr Chopin schliesst mit einer gefälligen und glänzenden Polonaise, Hr. Hauck aber leitet sein eben so gefälliges und glänzendes Rondo Finale im $\frac{4}{4}$ Takt ein, was man in jedem Salon originell finden wird. Beide Komponisten sind sicherlich Virtuosen auf ihrem Instrumente.

Ueber das Concertino mehr zu sagen, als dass es zu haben, wäre bei B. Rombergs längst gerühmter Meisterschaft auf dem Violoncell und bei seiner eben so bekannten Schreibart überflüssig. Wir wünschen ihm, so wie allen Violoncellisten und Hrn. Haslinger, der alles so schön edirt hat, aufrichtig Glück.

Adagio und Rondo für das Pianoforte, von Ferdinand Stegmayer. Oe. 11. Selbstverlag.

Einleitung und Rondo bezeugen des Verfassers musikalisches Naturell und eine Gabe, sich in leichter und angenehmer Weise musikalisch auszusprechen; dazu kommt eine Gewandtheit in der Form, die wohl mehr durch vieles Musikhören und Spielen, als durch eigentliches Studium erlangt und für den Zweck, musikalisch angenehm zu unterhalten, ganz ausreichend ist. Tiefere Intentionen sind wenigstens in dieser Komposition nicht wahrnehmbar, aber in ihrer Sphäre kann sie neben vielem heut zu Tage Beliebtem recht wohl stehen. M.

Berichte.

Konzerte in Berlin.

Man muss gleichwohl nicht verzweifeln, wenn die Oper durch Umstände, die der Kunst fremd, durch Direktoren, die mit der Kunst unbekannt sind, durch die Rücksichten, die ein Hoftheater zu nehmen hat, durch den Einfluss des imposanten Paris verderbt ist. Ausser dem Bereiche dieser fremdartigen Verhältnisse siegt der natürliche Sinn, die tiefere Richtung der Nation, stösst das Seichte und Verderbte aus, huldigt dem Werthvollen und sichert seinen Sieg und sein Bestehen. Neben dem Verfall der Oper haben die Berliner Konzerte sich rühmenswerth veredelt und in ihrer Veredlung befestigt. Wo sind jene zwanzig, dreissig Virtuosen-Konzerte, die in frühern Jahren die einzige Unterhaltung nächst der Oper

waren? Kaum in Zwischenakten finden Virtuosen vor einer spärlichen Versammlung Gelegenheit, die sonst kein Bedenken gehabt hätten, eigne Konzerte zu geben. Dafür befestigen sich zwei Unternehmungen, um die andre Städte Berlin beneiden können. Die erste besteht in den

Konzerten der Singakademie.

Am 5. wurde vor einem, von den gebildetern Kunstfreunden angefüllten Saale das erste gegeben:

Händels Alexanderfest.

Die Wahl für den Anfang war besonders glücklich zu nennen. Kein Händelsches Oratorium eignet sich so, eine freudige, Alles bewegende Stimmung hervorzurufen, den grossen Tondichter in wohlgeordneter Folge von so mannigfachen Seiten zu zeigen, dem Hörer die vielfache Gewalt der Tonkunst in geistreich-heiterm und freiem Wechsel empfindlich zu machen. Wenn im Anfangschor das Brautpaar selig gepriesen wird, fühlt sich jeder zu höherer, ich möchte sagen, hochzeitlicher Freude erhoben, und zugleich erwartet er aus dem ehrenfesten Gange des Tonstücks, aus dem prunkenden Rhythmus des zweiten Thema's ein Höheres, Ernsteres, Prachtvolleres, als blos leichtes Festspiel. Noch mehr befestigt sich die Höhe des Standpunktes im zweiten Chor, zu dem die ziehenden, leis schwirrenden Geigen so heimlich wecken, und der dann so gewaltig hochaufbrauset. Jedes Bild, das nun in anmuthigem Wechsel vorübergetragen wird, ist in so glücklicher Mitte zwischen edlem Spiel und vollem Ernst, dass es die heiterste Stimmung hervorrufen und zurücklassen muss, die das nächste Bild nicht unterbricht, sondern nur anderswohin lenkt. So die Arie mit Chor, „Bachus, ewig jung und schön," in der sich die Accente tiefauskostender Zechlust, kriegermässigen süssen Schwelgergenusses und die Feierlichkeit der grossen Fest-Kantate merkwürdig mischen und durchdringen; so der Chor, „weck' ihn auf aus seinem Schlummer," der mächtig genug lostürmt, um Fürstenschlummer zu Kriegslust aufzustören, und dabei geregelt, sogar kunstreich geregelt sich dem Ganzen als ein neuer Moment der Feier einwebt, es nicht bedarf, diesen Grundkarakter durch leidenschaftlichere gewaltsamere Accente zu unterbrechen. Doch wozu ein Gedicht weiter zergliedern, das durch Händel längst die Freude aller Musikfreunde geworden ist, das durch seine günstige Anlage für Komposition seit Händel so manche Nachahmung und Variation erweckt hat? Nur auf jenen eigenthümlichen Standpunkt zwischen vollem Ernst und leichterm Spiel sollte hingedeutet werden, den Ursprung des besondern durch dieses Werk erregsamen Kunstgenusses.

Der lange geübte und lange bewährte Chor der Singakademie that das Seinige, diesen Kunstgenuss zu verwirklichen. Manche Schwäche des philharmonischen Orchesters und einige Fehler in den Solopartien sollen durch Mangel an hinlänglichen Proben entstanden sein. Die Unsicherheit des ersten Horns im Bachusgesang und die unpassende Schwäche der Pauken bei dem Chor; „Weck' ihn" müssen vorzüglich beklagt werden, weil diese Mängel so leicht hätten beseitigt werden können. Uebrigens war allerseits, namentlich in den Solopartien (von Fräul. v. Schätzel, Hrn. Devrient und Mantius gesungen) das Gute überwiegend. Wir wollen es ihnen und der Akademie danken, wenn sie uns noch oft eine solche Kunstfeier bereiten; auch dem Hrn. Professor Zelter, der in seinem hohen Alter die Anstrengung der Direktion nicht scheut.

Die zweite Unternehmung ist die der

Möserschen Akademien,

in denen bekanntlich Quartett- und Orchester-Aufführungen einen Abend um den andern abwechseln. Die erste Versammlung hat

Mittwoch den 10. November

statt gehabt. Das Nähere wird bald berichtet werden. Alle Musiklehrer sollten es sich zur Pflicht und Ehre rechnen, ihre Zöglinge zum Besuch dieser Akademien anzuhalten; sie können ihnen keinen bildendern und weckendern Kunstgenuss zuweisen.

M.

Berlin.

Pharao, Oratorium von Brüggemann und Fr. Schneider, aufgeführt durch den Organisten Herrn Hansmenn in der Garnisonkirche.

Dem unermüdlichen Eifer des Herrn Hansmann haben wir es wieder zu danken, ein neues Werk des Herrn Hofkapellmeisters Fr. Schneider gehört zu haben; wenn gleich die Aufführung nicht so gelungen, als es zu wünschen war, so verdienen doch die Bestrebungen des Hrn: Hansmann, da sie so edle Zwecke haben, und wir nur durch ihn neuere Tonwerke zu hören bekommen, den Dank aller seiner Mitbürger.

Der Herr Kapellmeister Schneider hat bekanntlich durch seine Oratorien einen grossen Ruf als Kirchenkomponist erlangt, und das Verdienst, was er sich um diese Gattung der Komposition erworben hat, ist unverkennbar.

Dieses neue Oratorium wird zwar nicht seinen Ruf vergrössern, doch das Urtheil was man über den Komponisten des Weltgerichts gefällt hat, noch mehr bestätigen. Auch dies Werk zeigt, dass der Hr. K. M. Schneider ein Musiker von gründlichen Kenntnissen und glücklicher Erfindungsgabe ist; doch scheint es Referenten als wenn er in seinen Kompositionen sich von gewissen Formen nicht losmachen könnte. Dies zeigt sich am auffallendsten an den Texten seiner Oratorien; in allen treten, wenn nicht dieselben Gestalten, doch ähnliche auf; die vier Erzengel, die Höllengeister etc. sind stereotype Formen seiner Oratorien. Man wird zwar entgegnen, dass dies die Schuld der Dichter seiner Texte sei, doch ist dieser Einwand unerheblich, denn wenn die Texte nicht seinen Wünschen entsprächen, so braucht er sie nicht zu komponiren; überhaupt ist jeder Komponist für seinen Text verantwortlich. Durch die Aehnlichkeit der Konture seiner Texte, wenn Ref. sich so ausdrücken darf, entsteht in den verschiedenen Oratorien wieder eine Aehnlichkeit in den Formen, die man zwar nicht durch Beispiele beweisen kann, die aber jeder aufmerksame Höser fühlt. Durch diese Aehnlichkeit verlieren die neuern Oratorien das Interesse, was die frühern erregt haben. Ferner wirkt die sehr starke Instrumentirung nachtheilig, der Gesang wird zu sehr durch dieselbe verdeckt, und das Ganze wird unklarer. Das oben Gesagte bewies sich recht augenscheinlich bei dem Pharao. Dieses Werk ist nicht allein mit vielem Fleisse, sondern auch mit glücklicher Erfindungsgabe gearbeitet: dessenungeachtet hat es nicht den Beifall erhalten, den es wohl verdient hätte; die Ursach lag hauptsächlich in dem Texte, welcher einer der schlechtesten ist, der je geschrieben worden. — Die vier Erzengel des Weltgerichts treten ganz in derselben Form wieder auf; sie singen ohne alle Begleitung entweder eine Warnung oder einen Aufruf an das Volk. Pharao ist eine der gewöhnlichen, schwächlichen Gestalten, die heute dies, morgen jenes wollen, die aber durch die Furcht regiert werden; dies hat weder der Dichter noch der Komponist ausgedrückt; mithin ist diese Gestalt ohne alle Karakterzeichnung, weshalb sie auch nicht grosses Interesse erregen konnte; Moses, der starke Held, ist zwar besser gehalten, doch vermisst man den Feuereifer, mit dem er mit Pharao im Namen seines Gottes spricht; seine Drohungen sind schwächlich, als wenn er selbst seinen Wundern nicht traute. Die weiblichen Gestalten sind noch weniger vom Dichter interessant gehalten, denn sie greifen gar nicht in die Handlung ein; doch sind sie dafür mit grösserer Liebe vom Komponisten ausgestattet. Die Chöre sind alle recht gut gearbeitet, doch fehlt ihnen Frische und Neuheit; in ihnen zeigt sich am deutlichsten, was Ref. oben sagte, nämlich das Festhalten gewisser Lieblingsformen, die zuletzt in eine Manier ausarten; und in keiner Kunst ist eine Manier zu loben. Es schien daher sehr oft, als wenn man Reminiscenzen hörte, was doch eigentlich nicht der Fall war; aus alle dem geht hervor, dass das Oratorium bei weitem nicht den Erwartungen entsprach, die man sich davon gemacht hatte, und dass es nicht, wie allgemein gesagt wurde, das beste Werk des Meisters ist; dessen ungeachtet verdient der achtbare Komponist auch für dasselbe den Dank der Kunstwelt, auf den er für seine vielfache Bestrebungen ein grosses Recht hat.

W. L.

Stoff zu Kompositionen.

Sie werden sich wundern, dass ich, als ein Laie in der Musik, mir erlaube, Ihnen einen Brief für Ihre Zeitung mitzutheilen. Indessen Sie kennen meine lebhafte Theilnahme für diese Kunst, und vergönnen ja sonst gern einem jeden Musikfreunde ein bescheidenes Wort.

Es ist so oft die Klage über den Mangel guter Texte, besonders zu grössern Kompositionen, und man bedauert, dass gerade den herrlichsten musikalischen Werken so unbedeutende oder schlechte zum Grunde liegen. Sollten aber nicht zuweilen die Musiker Dichtungen vernachlässigen, die ihnen für ihre Kunst reichen Stoff darbieten könnten? dies fiel mir neulich ein bei den Bildern des Orients von Heinrich Stieglitz, deren zwei erste Bändchen über Arabien und Persien in diesem Jahre erschienen sind. Der Orient bietet ein so unendlich reiches und nach meinem Wissen für unsere Musik wenig benutztes Feld des Gefühls und der Phantasie, dass wir hier noch die ergiebigste Ausbeute zu erwarten berechtigt sind. Eine üppige, mit den mannigfachsten Schönheiten prangende Natur, Menschen voll glühenden und tiefen Gefühls, bewegt von allen Leidenschaften, die eine heissere Zone erzeugt, nnd dabei zum Theil noch voll Kraft bei ungekünstelten und einfachen Sitten, endlich Dichter, die eine eigenthümliche, von der unsern sehr verschiedene Art der Poesie bilden, welch' eine reiche Aussicht gewähren sie für künstlerische Darstellung! Wir haben in unsern Kompositionen ziemlich alle Richtungen der abendländischen Religion, Sitte und Natur, und oft bis zum Uebermaass erschöpft; sollte daher wohl nicht dem Künstler ein Werk willkommen sein, welches eine neue Welt, aber für unsern Sinn und unsere Auffassung angemessen darstellt. Als ein solches sehe ich jene obengenannten Bilder des Orients an. Sie sind fast überall durchdrungen von der tiefsten Empfindung und dargestellt in klassischer Sprache, in den mannigfachsten Formen der Worte und des Versbaues, die sich jedesmal innig dem Gange der Empfindung anschliessen. Besonders hatte ich bei der ersten Abtheilung derselben einen eignen Einfall, der Ihnen vielleicht paradox oder unausführbar scheinen mag. Sie enthält unter dem Titel: die Söhne der Wüste, einen Cyklus von Liedern, welche die arabische Zeit vor Muhamed schildern. Die Begebenheiten dreier Hauptpersonen liegen ihnen zum Grunde. Zwei Freunde schliessen im Kampfe ihren Bund; der eine wird durchglüht von Liebe für das Mädchen eines feindlichen Stammes, daher neue Kämpfe, Rettung, dann das Glück der Liebe, endlich Stammesfeindschaft, Tod, tiefe Trauer und Blutrache, diese bilden die Hauptzüge der Gemälde. Man möchte schwerlich einen ergreifendern Stoff mit so kurzen und bezeichnenden Zügen dargestellt finden. Jedes Lied giebt einen Fortschritt der Handlung, eine eigne Situation, meist mit wenigen Worten, aber treffend und eindringend. Sie bilden auf diese Weise eine Tragödie in Liedern mit Einleitung, Verwickelung und ergreifender Lösung. Es ist mir oft vorgekommen, als fehle ihr nur die Musik, um sie in's Leben einzuführen, und zum hohen Genuss für ein grösseres Publikum zu bereiten. Sie müssten sich wohl vollständig als ein Ganzes behandeln lassen. Jedes Lied möchte sich zu einem Recitative, oder einer Arie eignen, jedes würde eine Scene der Handlung darstellen, und der Uebergang von der einen zur andern durch passende Töne der Musik eingeleitet werden. Nur ein, obwohl an sich schönes Lied, „die Geister der Wüste" müsste, als dem Ganzen fremd, ausgesondert werden. So entstände eine Art weltlichen Oratoriums, eine grössere Kantate, die sich für Konzerte trefflich eignen müsste; aber auch in den musikalischen Unterhaltungen der Privatzirkel würde sie einen Abend auf eine ansprechende Weise ausfüllen, da es nur weniger guten Stimmen zu derselben bedürfte. Der Komponist würde sich dadurch gewiss den Dank eines bedeutenden Publikums verschaffen. Weniger wage ich über den übrigen Theil dieses Bandes, so wie über den zweiten Band in musikalischer Hinsicht eine Meinung zu äussern. Die zweite Abtheilung, „Melek und Maisuna" bildet zwar auch ein Ganzes, aber mehr für Schilderung und Betrachtung, als für das Gedicht, und möchte deswegen zur musikalischen Darstellung als solches nicht geeignet sein. Wohl

aber sind manche einzelne Lieder von tiefem Gefühl, die der musikalische Künstler leicht herausfinden wird. Ich deute nur auf das meisterhafte, „des Knaben Traum," „Meleks Abendlied" S. 42., Lied eines Vögleins in der Oasis" S. 74., „Maisuna am Brunnen" S. 88., „Maisuna im Zelte" S. 108. u. a.

Auch in dem zweiten Bande, Persien, sind gewiss viele Gedichte dem musikalischen Künstler willkommen, z. B. der Gesang der Peris, ferner, der Parsen Hymnus, S. 23. und Nahid, S. 74. Mehrere kleine Ganze finden sich darin, die aber wohl nur theilweise komponirbar sein dürften. Indessen wird der Komponist, der einmal dies treffliche Dichtwerk ins Auge gefasst, die für seinen Zweck geeigneten Theile leicht herausfinden; ich wünschte nur einen Wink zu geben, damit dasselbe nicht in der Fluth der andern übersehen würde.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Von allen Herren in N hat meines Entsinnens nur Nicolini das Glück gehabt, eines seiner Werke — den Trajan in Dazien — durch die Tenore Brizzi, Siboni und die herrliche Mad. Milder auf mehrere deutsche Bühnen verpflanzt zu sehen. Er hat Erfindung und dramatischen Schwung, aber eine unleidliche Manie der Verwässerung, welche seinen baldigen gänzlichen Tod vorhersehen lässt. Der treffliche Kastrat Veluti vorzüglich war es, der seinen Opern überall glänzende Aufnahme verschaffte. — Cimarosa's Schüler, Orlando, entsprach keineswegs den durch seine erste Oper: il Podesta di Chioggia (Mailand 1801) erregten schönen Hoffnungen. Pacini hat in Italien und Paris manches schöne Lob geerndtet, in neuester Weise sich lebhaft herumgetummelt, zahlreiche Arien und Duette, als Lieblingsbissen für Sänger und Hörer, aber noch nicht eine vorzügliche Oper geliefert. F. Paer, ein Liebling aller Lande, wird nicht ganz untergehen, so lange es wirkliche Sänger giebt. Von seinen zahlreichen Werken erhalten sich bis jetzt auf der deutschen Bühne: Griselda, Camilla, Sargines, Sofonisbe, Achilles, der lustige Schuster, die Wegelagerer, Agnese, der lebendige Todte, der Kapellmeister etc.; seine reizende Leonore ist durch den höhern Genius Fidelio verdrängt. Paganini's Violine wird seine (wenigstens nach den gestochenen Favoritstücken zu urtheilen, sehr seichte) komische Oper vielleicht einige Zeit bei kränkelndem Leben erhalten. Unvergänglich ist Paesiello, wenn auch von seinen 155 Opern nicht der zehnte Theil mehr auf irgend einer Bühne lebt. Reichthum in Erfindung anmuthiger und warmer ebensowohl als komisch-drastischer Melodien, ächt dramatische Haltung der Karaktere und Situationen und des Styls erheben ihn in die Gattung der komischen Oper unter die grössten Meister aller Zeiten. Der Tragödie war er auf keine Weise gewachsen. Von 23 Opern, welche in deutschen Uebersetzungen gegeben wurden, sind heute noch auf vielen Repertoiren: die schöne Müllerin, König Theodor, Nina, der Barbier von Sevilla. Seine Partituren (mit denen von Cimarosa) verdienten eine Analyse in jeder Tonsetzer-Schule; ihre Vorzüge sind ein schönes Gemeingut aller Welt. Von Pajni vegetirten in Deutschland für ganz kurze Zeit, die Tochter der Luft und der Sänftenträger, um bald für immer zu verschwinden. St. Pavesi, ein talentvoller, geübter, kenntnissreicher Meister ohne Genie, erhält sich noch in der angenehmen Sphäre der Beliebtheit. Seine liebliche opera buffa, Ses Marc Antonio und die opera seria: la Celanira, fanden in Deutschland nur eine laue Aufnahme. Pergolese lebt noch auf vielen welschen Bühnen in seinem allerliebsten Duodrama la serva padrona geliebt fort, und ich bekenne, dass diese Komposition mir weit mehr behagt, als selbst die zu demselben Buche von meinem Liebling Paesiello. Schade, dass die deutsche Oper dies Werkchen sich entgehen liess! was würden ein Spitzeder und eine Vio damit bewirken? Ueberhaupt, welche unerschöpfliche Quelle des Vergnügens für Berlins Publikum könnte sich die Königstädtische Bühne eröffnen,

wenn die opera buffa der verstorbenen grossen Italiener von kundiger Hand gewählt und gepflegt würde! Welche Schätze liegen begraben, welche treffliche komische Stoffe, die nur eines Dichters harren, um von neuem zu entzücken! Piccini, der Epoche machende, tonangebende, mit 163 dramatischen Werken sein Vaterland, sein liebes Frankreich und manche deutsche Stadt Jahrelang bezaubernde Tonsetzer, der keineswegs überall und in Allem secundäre Gegner Glucks — ist für die Bühne so gut wie todt und taucht nur in Paris zuweilen auf, um eines succès d'estime theilhaftig zu werden. Die Oper verdankt ihm viel, und seine Werke bieten reichen Stoff zum Nachdenken und Studiren; manche seiner opera buffa würde auch jetzt noch Beifall gewinnen. — Pucitta ist ein Leyermann unsrer Zeit, ohne Gehalt und Schwung, ein Variationenmacher und Rondoletto-Ritter für Konzertdamen und musikalische Seiltänzer. Quagliati ist nur bemerkbar, weil er 1606 die erste weltliche Oper in Rom auf die Bühne brachte, und damit dort ein weites Feld der heitern Kunst eröffnete. In vielen Jahres-Katalogen konnte ich von dem Wirken aller übrigen auf der Bühne keine Spur mehr finden, wie gross und herrlich und berühmt auch viele jener Meister waren und sind und bleiben werden. —

Radicchi, Raimondi, Rampini, Rastrelli, 2 Rauzzini, Rava, Ray, Re, Reali, Renzini, Resta, Ricci, Ricieri, Riccomini, 2 Righi, Righini, Rinaldo di Capua, Rispoli, Ristori, Riva, Romani, Roselli, Rosetti, 4 de Rossi, 2 Rossini, Rovai, Rovelli, Rovetta, Ruggeri, Ruggi, Rusti, Rutini, Ruzzi; Sabadini, Sabbattini, Sacchi, Sachini, Sakrati, Sajone, Sala, Salari, Salieri, Salvioni, Sandoni, Santi, Santinelli, Santo Lapis, Sarelli, Sarro, Sarti, Sartorio, Scalabrini, Scalmoni, Scaramella, 3 Scarlatti, (Allessandro Scarlatti, Erfinder des obligaten Recitativs) Scarpani, Scio, Schiatti, Scherli, Sciroli, Scolari, Sebenico, Sellitti, Serafini, Seratelli, Serini, Sibelli, Siri, Sirotti, Sodi, Soffi, Somigliana, Somis, Soliva, Sonza, Spinazzari, Spontini, Spontoni, Sportonio, Staminga, Steffani, Storace, Stradella, Striglioni. Wer einige glänzende Kavatinen schreibt und allenfalls ein Paradeross von Auftrittsrolle zusammenbringt, der kann darauf rechnen, wenigstens von Zeit zu Zeit aus dem Todesschlaf aufgeweckt zu werden; so mit Raimondi, dessen Drama Colonello ein Liebling der Altistinnen ist. Der junge Rastrelli hat mit seiner Pastorella Feudataria sehr hoffnungsreich begonnen; Righini lebt als Gesangslehrer unvergesslich fast, vielleicht unübertroffen; er wird stets unter die sehr schätzbaren Tonsetzer gerechnet werden, aber schwerlich dürfte eine Wiederbelebung seiner dramatischen Werke jetzt oder jemals gelingen, wie treffliche Einzelnheiten sie auch enthalten, wie hoch manche dieselben taxiren mögen, ohne dass man deshalb das so beliebte Sprüchlein von dem verderbten Geschmack mit einem vie miseris anstimmen dürfte. Auch er komponirte den Don Giovanni, aber, ohne irgendwo dami. einiges Aufsehen zu erregen. Den frühern Rossini würde keine Seele mehr kennen, wenn nicht der Rossini unsrer Zeit gleich einem Meteor erschienen und zum Gegenstand des Gesprächs aller Welttheile geworden wäre. Aber, für oder gegen ihn noch eine Zeile zu schreiben, scheint vom Uebel, indem das Bataillon grassè seiner Werke aller Angriffe seiner zahlreichen Gegner standhaft spottet, ohne darum völlig ordonanzmässig zu erscheinen. Genug er hat das Repertoir aller Europäischen Bühnen wesentlich und vielfältig bereichert und gilt überall für einen der ausgezeichnetsten und glücklichsten Tonsetzer. Auf deutschen Bühnen und in deutscher Sprache wurden bis jetzt von seinen Opern gegeben: l'Armida, il Barbiere di Siviglia, la Cenerentola, Corra ino, le Comte Ory, le Donna del Lago, Elisabetta, d'Inghilterra, Eduado Christina, la Gazzaladra, Guglielmo Tell, l'Italiana in Algieri, l'Inganno Felice, Maometto 2do. il Mose in Egitto, Otello, la Pitra di Paragona, Ricciardo Zoraide, le Siège de Corinthe, il Signor Bruchino, la Semiramide, Tancredi, Torwaldo Dorlisca, il Turco in Italia, la Zelmira.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 20. November — № 47. — 1830.

Beurtheilungen.

Hundert Rondo's, Fantasien u. s. w. von u. s. w. No. 1. 2. 3.....

Ein nach dem modernen Zuschnitte verfasstes, regelrecht gesetztes, brillantes und für ein gemischtes Publikum effektvolles Werk. Geht man auf den Karakter, so findet man einen jungen Menschen nach der Mode. Abstrahirt man die Kleidung, die vom Hofmeister eingelernte Artigkeit, ein Paar fremde Sprachen, etwas Musik, item die Kunst, Gesellschaftspiele an- und Charaden aufzugeben sowohl als aufzulösen, mit einem Worte, nimmt man dem Jungen alles, was nicht er selbst ist, und im gegenwärtigen Klavierstücke durch Passagen, Verzierungen repräsentirt wird, und dringt man auf innern Werth, Gehalt und Würde, so ist man ganz erstaunt, ein Caput mortuum zu finden. Der Karakter hat sich während der Erziehung auf gut französisch, das ist, im Stillen, empfohlen. Da indessen in unsern Zeiten Karakter haben oftmals mit lächerlich sein gleichbedeutend ist, da man mit Menschen von Karakter nicht so leicht wie mit andern auskommt, eben so wie man Tonstücke von Karakter schwerer spielt, weil sie nebst Fingern und Uebung auch Kopf und Seele erheischen: so gratuliren wir den meisten Menschen der Zeit, den meisten Modepieçen zu ihrer Karakterlosigkeit; erstere werden nicht leicht irgendwo anstossen, zufrieden, leben zu dürfen und zu sein, wie alle Welt; letztere werden gekauft und gespielt werden, denn sie kitzeln angenehm das Ohr und fodern keine Aufmerksamkeit, eine der Sachen, zu welchen sich das jetzige Publikum am wenigsten aufgelegt fühlt. Man sieht also, das unser Tadel eigentlich keiner ist, sondern dass wir lediglich einen neuen Vorzug entdeckt und gebührend aufgewiesen haben. Die Auflage ist korrekt und deutlich.

Welches Werk? welcher Verfasser? wo —? Gleichviel, gleichviel! wozu noch Namen? wer kennt sie nicht? — Uebrigens ist die Recension mit Weglassung des ganz überflüssigen Titels aus dem von Kastelli redigirten musikalischen Anzeiger abgedruckt. Sie sagt nichts Neues; schon seit sieben Jahren haben wir dasselbe gesagt. Warum also drucken wir's ab? —

Solamen miseris, socios habuisse malorum.

Denn es ist keine Kleinigkeit, solche Hundert zu überstehen und zu besprechen.

---

1. Scene suisse. Concertino pour Hautbois etc. par Foreith. (Schott in Mainz.)
2. Odeon, 29e Lieferung; Quatrième collection d'airs Russes variés pour le Violoncelle, par B. Romberg, Oe. 52. (Haslinger in Wien.)

Ersteres ist, wie auch der Titel angiebt, ein Arrangement (und zwar ein zweckmässiges) des neulich angezeigten Concertino, Opus 27. von Jos. Panny; letzteres Werk eine neue Nummer zu den allen Violoncellisten willkommenen und nach Art und Werth bekannten, ebenfalls neulich wieder erwähnten Variationen über Nationalthemate. Beide sind mit Orchesterbegleitung zweckmässig versehen, korrekt und anständig herausgegeben. —

Wir haben nun mehrere Blätter durch über Variationen von mehrern Verfassern gelesen; die Wiener Editionen machten die Hauptmasse aus. Bei der Betrachtung einer solchen Reihe gleichartiger Werke fällt auf, wie wenig viele

Künstler sogar auf ihren eignen Vortheil bedacht sind, sich und ihr Werk vor andern auszuzeichnen, wenigstens von ihnen zu unterscheiden. Nicht etwa sollen die schon angezeigten Variationen hier noch einmal beurtheilt werden; wir wollen annehmen, jede einzelne sei gelungen. Aber welche Einförmigkeit der Tendenz und der Aussengestalt, der Form im Allgemeinen, die dem Publikum zuerst, wo nicht allein bemerkbar und bewusst wird. Jeder macht eine (man nehme das Wort nicht übelgemeint) hochtrabende Einleitung zu einem sentimentalen oder süssen Thema; schon ein muntres Thema ist selten. Jeder schreibt drei oder vier Figurirungen, so schwer wie er kann; die Pianofortisten lassen es an Doppelgängen aller Art nicht fehlen; jeder lässt ein Adagio minore mit einer der gewöhnlichen frappanten Modulationen folgen; jeder verziert die langsamern Noten des Adagio, unruhig durch die Ruhe und ungeduldig, mit möglichst notenreichen Fiorituren; jeder schliesst mit einem alla Pollacca oder Rondo — und man könnte dabei wieder neue Gleichheiten herausheben.

Nun erwäge man vollends, dass der allergrösste Theil des Publikums feinere, geringere Unterschiede in den Figurirungen u. s. w. gar nicht bemerken und in seinem Gedächtnisse bewahren kann, dass auch in der That in einer Masse durcheinanderwirbelnder Töne ein paar kleine Abbiegungen eben keinen andern Sinn geben, also auch auf das unbewusste Gefühl des Hörers keinen andern Eindruck hervorbringen. Wie kann sich ein Komponist oder ein Virtuos Hoffnung machen, auf solchem Wege neu, ausgezeichnet zu erscheinen? Er bringt das ewige, erschlaffende Einerlei; was kann ihm dafür zu Theil werden, als die schlaffe Theilnahme, die sich schon an hundert ähnlichen Erscheinungen abgenutzt hat? und wenn er durch die Neuheit seiner persönlichen Erscheinung oder Edition, selbst durch eine gesteigerte Technik, wirklich die Aufmerksamkeit höher spannt: muss er sich nicht vorhersagen, dass die nächste neuere Erscheinung, die nächste höhere oder nur anders gewendete Technik ihn in das zweite Glied und endlich in die Vergessenheit einer alten Mode bringen wird? Wer spielt jetzt noch von Steibelt und Länska? es sind kaum zehn Jahre zwischen ihrem Ruhm und ihrer Vergessenheit.

Wir haben uns absichtlich auf den äussern Standpunkt gestellt, denn wir dürfen annehmen, dass jene Werke nicht Früchte einer tiefern, innern Anregung, sondern Zugeständnisse für äussere Absichten sind. Bietet denn aber selbst die Variationenform, und selbst für weniger tiefe Intention nicht erwünschtern Reichthum? Wir dürfen hier kein Beispiel aus solchen Werken (z. B. von Beethoven, C. M. v, Weber und Haydn) anführen, in denen ein tiefer Gedanke die Variationenform als die nothwendige hervorgerufen hat. Nur an ein Beethovensches Werk und ein dadurch veranlasstes wollen wir erinnern:

Vaterländischer Künstlerverein, Wien bei Diabelli, enthaltend:

1. 33 Veränderungen über einen Walzer für das Pianoforte, von Ludwig v. Beethoven. 120stes Werk.
2. 50 Veränderungen über (denselben) Walzer für das Pianoforte, von 50 Tonsetzern Wiens.

Dies No. 1. ist nun ursprünglich wenigstens kein Werk der Begeisterung von Beethoven; eine Art von Muthwillen oder Uebermuth lässt ihn zu einem ganz artigen, übrigens aber ganz unbedeutenden Walzer greifen und denselben als eine wahre Fundgrube neuer Ideen benutzen. Jede der 33 Variationen giebt Zeugniss, wie tief er sein Thema (freilich nicht mit ängstlichem Schülerfleiss, sondern mit dem geschärftem Schnellblicke des Meisters) zergliedert, wie er aber dann jede aufgefasste Beziehung mit wahrem Künstlereifer und Künstlerfeuer festhält und zu einem Kunstwerke formt. Gleichviel, ob uns jedes so lieb und wohlgefallend werde, wie andre: jedes zeigt uns das ernste, oft grübelnde Eindringen, das Beethoven vor allen seinen Zeitgenossen eigen war und ihm so neue, oft ungeahnet tiefe Beziehungen und Ideen gewann. — Diese Variationen werden so zugleich ein wichtiger Beitrag zu der Karakteristik Beethovens als Künstler, und eine Probe von dem, was man in der Variationenform vermag.

Weder er noch ein andrer wird ein Thema in allen Beziehungen erschöpfen; Beethoven hat nur einige der bedeutendsten herausgegriffen und eigenthümlich gestaltet. In No. 2. haben 50 Tonsetzer die Arbeit fortgeführt und viel Anziehendes, ja Treffliches gebracht. Einen besondern Reiz hat dieses zweite Werk in dem Verein so vieler Wetteifernden, die sich unabsichtlich jeder in seinem Beitrage kaxakterisiren. Der gründliche Assmayer beginnt mit einer Figurirung im gebundenen Styl; Bocklet folgt launig, feuriger Czapak; ohne sonderlichen Aufwand, gleichsam à son aise der galante Charles Czerny; weiterhin schreibt Dreschler eine Quasi-Ouvertüre; Gelineck variirt sich selber — nicht; mancher jüngere Virtuos verräth seine beste Fertigkeit; Kalkbrenner und Hummel, der graziöse Moscheles — jeder giebt seine Karte ab; auf einer findet sich statt des Walzers eine Fuge (wie auch bei Beethoven) und jeder kann neben dem andern bestehn.

Nur versuchsweise haben beide Werke aus den Quellen des doppelten Kontrapunkts geschöpft. Nähme man gar den Altmeister Bach zu Hülfe, seine „Arie mit 30 Veränderungen," die unter dem ungeschickten, wahrhaft insipiden Titel:

Exercices pour le Clavecin par J. S. Bach. Oeuvre II. Partie —

bei Peters in Leipzig neu herausgekommen ist: so öffneten sich neue Provinzen in dem Variationenlande. Welche reizende, mannigfaltige Figurirungen, wie anmuthige Imitationen, welche kontrapunktische Kunst in den Kanons durch alle Intervalle, welch ein schöner, reiner, stillbefriedender Gang z. B. in der 18ten und 22sten Variation, wenn man auch den Kontrapunkt darin gar nicht erkennte, welche Anmuth in der 7ten und andern! Aus einer Figur in der 29sten hat A. E. Müller 60 bis 80 Jahr später eine grosse sehr werthvolle Caprice gemacht.

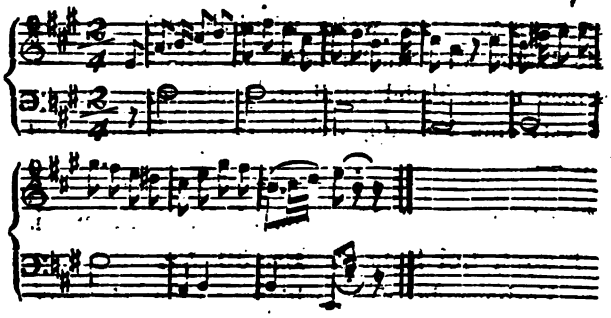
Man müsste an solchen Werken neue Hoffnung für das Variationenfach fassen; die heutigen müssten es sich dabei zutrauen und — zumuthen lernen, das jeder seinen eignen Weg finden und seine eigne Geltung sich würdiger erwerben könne, als wenn einer dem andern ängstlich nachtritt. — Später wollen wir einmal diese Werke genauer zergliedern. M.

Offertoire (Iubilate Deo) pour Soprano, Alto, Tenore et Basse, composé par J. G. Aiblinger. Paris, chez les fils de B. Schott etc.

Im frommen, würdigen Style, mit der Gewandtheit eines Meisters, wie vom Kapellmeister Aiblinger zu erwarten, gearbeitet, ist besonders die Stimmenführung zu loben, und wenn gleich das Ganze sehr kurz ist und nur mässig modulirt wird, so trägt es doch den Stempel der Gediegenheit in dem Flusse der Singstimmen und der Ungezwungenheit derselben.

Lieder mit Klavierbegleitung, von Ferd. v. Woringen. Ebendaselbst erschienen.

Es ist kaum zu glauben, dass in einer Zeit, wo zwar die Liebe zum deutschen Liede fast ganz geschwunden, und jeder dem Kitzel italienischer seichter Arien und Auberscher Couplets fröhnt, wo aber dennoch viel und mitunter auch viel Tüchtiges in dieser Gattung geschrieben wird, etwas so Unbedeutendes, wie vorliegende 10 Lieder, an's Licht gebracht werden kann. An dem Ganzen ist nichts zu loben, als die schöne Auflage, und am Ende wohl auch die zu tadeln, da es Unrecht ist, ein seichtes Werk so schön auszuputzen. Die Lieder sind alle, No. 4. ausgenommen, worin sich Hr. v. W. allzusehr plagt, um mit grossartigen Ausweichungen fertig zu werden, über Einen Leisten geschlagen. Die allergewöhnlichsten, tausend und wiedertausend mal gehörte Weisen, wie z. B. No. 3.



wiederholen sich in jedem Liede, und man könnte

dreist obige Weise für alle Texte anwenden, und jedem Text eine andre Tonart unterlegen, anstatt hier und da sich so zu mühen und zu quälen, um eine Veränderung hervorzubringen. Wer solche zehn Lieder geschrieben hat, dem fehlt es am innern Berufe zur Kunst, dem fehlt das Vermögen zu schaffen und die Gewandtheit, einen musikalischen Gedanken zu behandeln; und der thut sicher besser, nichts zu schreiben.

Sixiéme Air varié pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano, par C. de Beriot.

Die Variationen sind durch ihre Eigenthümlichkeit, einen Vorzug, der so selten bei Konzertstücken neuerer Zeit gefunden wird, und Brillance, die die Ausführung jedoch nicht zu sehr erschwert, höchst empfehlenswerth zum öffentlichen Vortrage. Das Accompagnement ist einfach. —

X.

Vier Lieder für den vierstimmigen Männerchor, von C. Karow. Bunzlau. Appun's Buchhandlung. Preis $\frac{1}{12}$ Rthlr.

Mit Bedauern haben wir diese Lieder betrachten müssen; indem auch nicht ein Einziges derselben den Beruf des Herrn Verfassers, als Komponist aufzutreten, bekundet. Sollte indessen Refer. gefragt werden, ob nicht eines vielleicht dem andern vorzuziehen sei, so muss er alsdann No. 3. „An mein Vaterland" als weniger misslungen anführen.

Als eine noch weniger gelungene Arbeit ist folgende:

Ein Theil des XXL Psalm's für den Männerchor, von C. Karow. Bunzlau. Appun's Buchhandlung. Preis $\frac{1}{2}$ Rthlr.

zu nennen. Hier weiss wirklich Ref. nicht, ob die Länge des Stücks oder die Monotonie desselben mehr Tadel verdient. Finis coronat opus; id est: eine Fugette, welche richtig beantwortet ist. —

§.

„Tantum ergo," Hymnus ab R. C. Pearsall. Mainz, bei Schott. Pr. 30 Xr.

Vorliegende Komposition — ein Hymnus, welcher gewöhnlich in der katholischen Kirche während des Segens bei den Abendandachten (Kompleten) gesungen wird, — erscheint in einem würdigen Style ganz einfach, wie es der Natur der Sache gemäss ist. Das Ganze berechtigt seines geringen Umfanges wegen nicht zu grossen Erwartungen, und deswegen leisten interessante Erfindung der Melodie und der reine vierstimmige Satz an und für sich schon vollkommen Genüge. Beim Schlusse bemerken wir eine Reihenfolge von drei Sekunden- mit Quint-Sext-Akkorden untermischt, wodurch eine unangenehme Monotonie entsteht. Da dieser Fehler leicht zu verbessern gewesen wäre, so müssen wir den Komponisten der Nachlässigkeit beschuldigen, welche bei allen Sachen, die der Oeffentlichkeit gewidmet sind, nicht zu entschuldigen ist. —

— t —

Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, mit unparteiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner, dargestellt von J. M. Schottky. Prag bei Calos. 1830.

Selten hat wohl Künstler ein solches Interesse wie Paganini erregt; was ist also natürlicher, als das jeder Kunstfreund die Biographie eines solchen Genies besitzen möchte? Aus diesem Grunde war Alles auf das oben angezeigte Werk gespannt, nochdazu, da laut den Ankündigungen des Verfassers, der weltberühmte Virtuose die Materialien dazu liefern wollte; jeder glaubte nun, dass das Werk ein in jeder Hinsicht ausgezeichnetes werden würde. Dies ist zwar auch geschehen, doch leider nicht in guter Hinsicht; denn das Werk ist das ausgezeichnet schlechteste, was je in dieser Art erschienen ist. — Jeder wird erstaunen über die Behauptung, doch der Beweis soll gleich folgen. Das Buch zerfällt in zwei Abschnitte; der erste ist überschrieben: Paganini als Künstler! — Hier erwartet man zunächst eine ausführliche Darstellung seiner Kunstbildung, entwickelt aus dem Karakter des Künstlers und dem Zustande der Musikbildung seiner Zeit. Statt dessen giebt Hr. Schottky alle Rezensionen, die je über Paganini gedruckt worden sind, mit einer juristischen

Treue, und begleitet diese Rezensionen mit lobhudelnden Anmerkungen. — Welche unsinnige und alberne Urtheile öfters über Paganini gefällt worden, ist hinlänglich bekannt; diese nur einmal zu lesen ist schon eine Strafe, sie aber in einer Biographie von Neuem zu lesen, ist unmöglich. Wollte man diese aus dem Buche weglassen, so würde dasselbe zu zwei Bogen zusammenschrumpfen, und alsdann hätten Verfasser und Verleger wenig Gewinn von dem Werke gehabt, mithin mussten sie abgedruckt werden, da Hr. Sch. nichts Andres und Bessres wusste. Die zweite Abtheilung, die überschrieben ist: Paganini als Mensch, enthält einige schlechte Anekdoten, die mit unerhörter Breite erzählt sind, dadurch alles Interesse verlieren. Aus dem allen geht hervor, dass das Werk in musikalischer Hinsicht wenig oder gar keinen Werth hat; das einzige wozu es dienen könnte, wäre, einen Auszug von höchstens zwei Bogen zu liefern; in diesen könnte von einem unparteiischen Sachverständigen ein nützlicheres Werk geliefert werden, als das obige.

An diese Biographie schliesst sich dem Gegenstande nach an:

Ueber Paganinis Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule, vom Kapellmeister Karl Guhr.

Die Art und Weise des Paganinischen Spiels ist so unendlich von der jedes andern Meisters verschieden, dass sie gar nicht mit andern zu vergleichen ist. Daher war es höchst wünschenswerth ein Lehrbuch zu erhalten, in welchem die Eigenthümlichkeiten desselben dargestellt sind. Dieser allgemeine Wunsch ist durch das Werk des Herrn Kapellmeisters Guhr erfüllt worden, das ihm in künstlerischer Hinsicht nur Ehre machen kann. Hr. K. M. Guhr hat darin auf eine kurze und sehr fassliche Art die Geheimnisse sowohl der Bogenführung als auch das Flageoletspiel Paganinis dargestellt. Mit welchen unendlichen Schwierigkeiten dies verknüpft war, wird jeder einsehen, der nur einmal P. gehört hat; um so grössern Dank verdient daher der Hr. K. M. G. für seine Arbeit. So wenig Ref. das Schottkysche Werk empfehlen kann, so sehr das Guhrsche:

Bei dem letzten Werke drängt sich Ref. unwillkührlich die Frage auf: welchen Nutzen und welchen Einfluss hat P. wohl auf die Kunst gehabt? Ref. ist sehr in Zweifel, ob er den Einfluss als einen wünschenswerthen anerkennen soll. In einer Hinsicht ist er von unendlichem Vortheil, nämlich für den Solospieler; diesem ist ein unendliches Feld des Kunstgebietes geöffnet worden, nicht allein im Spiele selbst, sondern auch in der Komposition. Dies zeigt sich ganz klar in den Kompositionen Paganinis selbst; sie weichen in ihrem ganzen Sein unendlich von den bisherigen für sein Instrument ab; kurz er hat sich auch in dieser Hinsicht eine ganz neue Bahn gebrochen. —

Ref. sagte oben, dass für den Konzertisten Paganinis Art und Weise von unendlichem Nutzen wäre; für den Orchesterspieler aber ist sie durchaus verderblich. Schon durch den schwachen Bezug des Instruments wird der Ton desselben schwächer, und da P. durchaus eine höchst leichte Bogenführung verlangt, so wird dadurch der Ton noch schwächer. Das Orchester will aber auch Kraft haben, und diese durch Pag. Art zu erhalten, ist unmöglich.

Sehr zu wünschen wäre es, wenn bewährte Meister hierüber ihr Urtheil abgäben, da Ref. zu wenig Geiger ist, um seine Meinung als eine durchaus sichere hinstellen zu können; daher möge die Beantwortung der Frage, welchen Einfluss Paganini auf die Kunst haben möge, einem Manne wie L. Spohr u. a. m. überlassen bleiben, und Ref. wird unbedingt den Aussprüchen derselben beitreten. C. Girschner.

Berichte.

Mösers Akademie.

Berlin, den 15. Novbr.

Am heutigen Abend wurde Mozarts C-dur-Symphonie mit der Schlussfuge, und Webers Euryanthen-Ouvertüre von den Mitgliedern der Kapelle, unter Herrn Musikdirektor Mösers Leitung, ganz trefflich und zum höchsten Genusse des übervollen Saales ausgeführt. Den Schluss

machte Beethovens C-dur-Symphonie, deren Ausführung Refer. verhindert war abzuwarten.

M.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Fortsetzung.)

Mehrere derselben sind schon wieder halb vergessen, und verschulden es ganz zu werden; mehrere werden noch einige Zeit gern gehört werden, und dann verschwinden; einige wird die Zukunft als vortreffliche, ja gewissermassen klassische Werke auf den Repertoiren bewahren; immer wird dieser Name unter den Genies erster Klasse einen ehrenvollen Platz einnehmen, und den Ruhm behaupten, einer neuen Aera Mitschöpfer geworden zu sein. —

Von den 58 Opern des merkwürdigen Sacchini, kamen nur einzelne wenige in deutscher Sprache auf die deutsche Bühne, von diesen hat sich allein Oedip auf Colonos, ein fast klassisches Werk, bis zu unsern Tagen auf manchem Repertoir erhalten. Seine komischen Opern sind ohne Zweifel einer modernen Bearbeitung würdig für manchen Impressario in angustie. Salieri, bekannt durch Glucks edeln Meisterdienst mit der Oper, Les Danaides, in üblem Geruch, wegen sogenannter Misshelligkeiten mit Mozart; Schüler des Venetianers Percetti und des Deutschen Gassmann; glücklicher als viele seiner Landsleute, indem eine grosse Zahl von seinen 42 Opern unter Allerhöchsten Auspizien gleichzeitig auf die deutsche Bühne gekommen, nämlich Armida, Unschuld und Liebe, die Messe zu Venedig, die Höhle des Trofonius, das glückliche Abenteuer, die Schule der Eifersüchtigen, der Schornsteinfeger, der Talisman, die schöne Sängerin, die Danaiden, die Entzifferung, Palmyra, Angiolina, Axur etc. Von allen blieb für unsre Tage nur Axur auf den Repertoiren und erhebt den Tonsetzer unter die Klassischen. — Scarlatti (Alessandro) einst „der Stolz der Kunst, der König der Theaterkomponisten," von Jomelli und Hasse „der grösste Meister in der Harmonie" genannt, der Verfasser von 119 Opern — sieht kein einziges seiner Werke auf irgend einem Theater mehr! — Sarti, offenbar von seinen Zeitgenossen (selbst von Joseph Haydn) übermässig geschätzt, würde zwar jetzt mit seinem Schneekind, Giulio Sabino, nirgends der Langweile entgehen, und wahrscheinlich mit allen seinen tragischen Opern ein gleiches Schicksal erleben, aber eben so gewiss mit seinen heitern Werken (Im Trüben ist gut fischen, das Inkognito, die seltnen Zufälle, der Hypochondrist, Rangstreit unter den Landleuten etc.) und noch mancher seiner 49 Kompositionen, heitere Abende gewähren, wenn Partituren und Bücher zeitgemäss zugestutzt würden. — Spontini, Schüler der grossen Meister Mastini zu Bologna, Borroni zu Rom, Sala und Trajetta zu Neapel, und Jünger des Meisters Cimarosa — einer der musikalischen Coryphäen unsrer Tage, schien in seiner Heimath vorzugsweise der heitern Muse sich widmen zu wollen, denn er schrieb daselbst die komischen Opern: I puntigli delle donna; gli amanti in cimento; l'amor secreto; l'eroismo ridicolo; la feta filosofa; la Fuga in Maschera; i quadri parlanti; il finto pittore; il geloso e l'audace; le matamorfesi di Pasquale; chi piu guarde meno vede; gli Elisi delusi und nur im Gebiet des Ernstes die l'Isola disabitata und il Tesco riconosciuto. Beifall hatten alle gewonnen, eigentliches Aufsehen erregte keine, eben so wenig als seine ersten Operetten, la petite maison, Julie ou le pot de fleurs, für die Pariser Bühne. Seine treffliche auch in Deutschland mit entschiedenem Beifall aufgenommenen Operette — Milton — erregte zuerst stürmisches Aufsehen; seine Vestalin (1807) und sein Cortez (1809) machten seinen Ruhm zum europäischen und erhoben ihn in die Reihe der originellen, hohen, klassischen Meister. Olympia, Nurmahal, Alcidor, Agnes von Hohenstaufen etc. folgten, meines Glaubens, ohne jene beiden Werke an Glanz, Gediegenheit und Wahrheit zu erreichen, geschweige denn zu überbieten. Wer einen Blick in seine frühern (ihm nie bestrittenen) Partituren geworfen hat, dem erscheint die dunkle Sage vom Nichteigenthum der Vestalin, als ein Mährchen arger Albernheit, wenn nicht ein Wunder ganz eigener Art zwei fast identisch gleiche Seelen geschaffen

hat. Unbegreiflich ist es, dass obige komische Opern auf keinem Wege nach Deutschland gelangten (in den grossen Musikhandlungen zu Mailand, Florenz und Neapel sind sie verzeichnet). Ist denn der Ueberfluss an guten komischen Werken so gross? Welche reiche Fundgrube für das Königstädtische Theater zu Berlin! welche Ausbeute für die Repertoire aller Bühnen, aber — sie werden nicht auf dem Teller präsentirt, also ruhig vermodern! — Soliva, ein Tonsetzer unserer Zeit, ist mir nur durch seine Oper, la testa di bronzo, (welche bereits auch nach Deutschland verpflanzt scheint) bekannt und sehr achtungswerth geworden, durch eignen Gang und schön dramatische Weise. — Von allen Opern der übrigen Opern scheinen alle lebenden Bühnen keine Notiz mehr zu nehmen.

Taglietti, Tameni, Tarantini, Tarchi, Tartini, Tavelli, Tedeschi, Tini, Terziani, Tomaso, Tomaselli, Torelli, Ternioli, Torri, Torriani, 2 Tosi, Tortona, 2 Tozzi, Trajetta, 2 Trento, Tricarico, Tritta, Turini, Turno; Urbani, Uttini; Vaccai, 2 Valentini, Valeri, della Valle, Valotti, Varischino, Vasallo, Vecchi, Vento, Veracini, Vernizzi, Verocai, Vespa, Vigano, Vignati, Vinacese, da Vinci, Vignola, Vio, Vioda, Violo, Viganoni, 2 Vitali, Vittori da Spaleti, Vivaldi, Viviani, Zacharelli, Zaguri, 2 Zanetti, Zani, Zarlino, Zebro, Zingarelli, Zingoni, Zoppi, Zacchini etc.

Vaccai, der jüngsten unserer Zeit Einer, begann mit glänzendem Erfolge in Italien, ohne das bis jetzt mehr als einzelne Nummern von ihm auf eine deutsche Bühne gekommen wären; der warme, oft gediegene, stets reizende Zingarelli (Schüler von Fenaroli und Geführte von Giordanello und Cimarosa), der seit seiner Ernennung zum Kapellmeister des Vatikans (1806 nach Guglielmi's Tod), nur noch der Komposition für die Kirche sich widmet, lebt noch in einzelnen Darstellungen seiner Opern Romeo e Giulietta und Ines de Castro auf dem Repertoir Italiens und andrer Länder fort. Crescontini und Marchesi, die unvergänglichen Sänger des Herzens und der Seele, erhöhten seinen Ruhm und den Genuss seiner schönsten Werke. Auch sie sind für die Bühne gestorben und noch nicht ersetzt. Aller übrigen gewöhnlichen, mittelmässigen, bedeutenden und grossen Tonsetzer in T, U, V und Z Werke ruhen in pace!

Ich schliesse damit die Skizzen-Gallerie von fast 700 Tonsetzern Italiens, um einen Blick nach Frankreich zu werfen.

Ein empfehlenswerthes Lehrmittel dürfte es sein, wenn ein tüchtiger Musiker mit kritischem Verstand und ächt künstlerischer Unbefangenheit — von den besten Meistern der deutschen, italienischen und französischen Schule, von den ältesten Zeiten bis zu uns herab, die vorzüglichsten Opern-Partituren und Bücher sammelte, chronologisch-systematisch ordnete und danach ein vergleichendes und analysirendes Kollegium läse oder drucken liesse, um zu beweisen: dass wahrhaft grosse Geister stets über Urtheile und Vorurtheile der Zeit überall sich erhoben, momentan fast überall und immer verkannt wurden; dass aber auch die eminentesten Schöpfer ewiger Werke, den Launen der Mode, den Konvenienzen der Bühne und der Individualität der ihren Werken bestimmten Sänger — niemals ganz sich entziehen konnten.

Verstorbene Meister sind Sonnen, an welchen die Nachwelt vom Glanz geblendet, die Flecken nicht sieht; lebende Meister sind Sonnen, deren Glanz unsere Augen entweder ganz verblendet, oder ganz unsichtbar wird, ob der farbigen Gläser, womit man die Augen bewaffnet, oder ob der Flecken, welche mit gewöhnlichem Auge weit behaglicher sich betrachten lassen und jede Sonne in den holden Verwandtschaftskreis der lieben Erde herabziehen.

Wie sehr würde ein Publikum an Urtheilskraft, Kunstliebe und ächter Kunstfreude gewinnen, wenn seine Bühnen nach System und ohne die neue Oper zu vernachlässigen, ihr Reperteir aus einer Folgereihe von Opern der drei Schulen bildete und selbst Werke der Kinderzeit nicht verschmähten — aber wie viele Musikdirektoren giebt es, welche verstehen wollen und können, was es heisse: Gebt dem Kaiser was des Kaisers ist! —

Zur Erholung der geehrten Leser kann ich bevorworten, dass die Nomenklatur französischer Komponisten und Opern sehr merklich sich verringert, nachdem man die Italiener und Deutschen,

welche für Paris arbeiteten, ihren Landsmannschaften einverleibte. Dafür möge es mir gestattet sein, in einem spätern Anhang kürzlich Englands, Spaniens, Portugals, Polens etc. dramatische Tonsetzer zu erwähnen, und mit einigen Worten über die Verhältnisse der jetzigen Oper zu schliessen.

Franzosen, welche Opern, Singspiele etc. komponirten, waren:

Abeille, Adrien, Aignan, Aimon, Alexandre, Alouette, Amant, Androt, Angle, Anquier, Assouci, Aubert, Auber; de la Barre, Batistin, Baudron, Beaumesnil, Bernard, 3 Bernardy, Dlle. Bertin, Bertin, 3 Berton, Blaise, Blasius, Blavet, Blamont, des Blois, Bochra, Boismortier, Boyeldieu, Bourgeois, Bouvard, Boyer, Brassac, Bréval, Brumel, Bury; Cambert (die Oper Pomone von Perrie 1659), Carleton, Cardonne, Campra, Candeille, Dlle. Candeille, Camefort, Catel, Chabanon de Maugris, Champein, Champion, Chapelle, Chardin, Chardiry, Charpentier, Chartrain, Chelard, Cheron, Choron, Chretien, Clement, Clerambault, Coignet, Colasse, Couperin. Coupigny, Courcelle: Darcis, Dalayrac, 2 Daroudeau, Dalvimare, Dantoine, Dandimont, Dauvergne (erste komische Oper: les Trogneurs, 1753), Davaux, Deche, Delagarde, Mad. Delaguerre, Delaporte, Delusse, Deblois, Dellain, Désaugiers, Desbrosses, Deshayes, Desmarets, Désormery, Despréaux, Désormeaux, Destouches, Mad. Desvismes, Dézède, Dlle. Dézède, Devienne, d'Herbain, Doche, Doré, Dourlen, Duché, Ducrais Duminil, Dumonchau, Duplessis, Dusfresny, Duny, Dutillieu Mad. Duval; Eler. —

Da in Frankreich selbst Revolutionen ohne Damen nicht erfolgen können, so wird sich Niemand wundern, fast in jedem Buchstaben des Alphabeths die Namen einiger Frauen oder Fräuleins, welche der Oper sich hingaben, zu finden. Galant zu sein, und die Namen und Werke vorzugsweise zu nennen, verbieten Tendenz und Raum. Die Damenzeitung soll eines Tags verkünden, welche Dramen und welche Kompositionen die europäische Bühne — dem schönen Geschlecht verdankt. — Von allen Herren in A nimmt uns jetzt nur der letzte — Auber — aber dafür auch gewaltig in Anspruch; er — den Frankreich seinen Rossini nennt und dem dazu auch gar nichts fehlt, als — Rossini's Genie! Deutschlands Repertoir bereicherte er bis jetzt wesentlich mit der allerliebsten Kleinigkeit: das Konzert am Hofe, mit der wahrscheinlich sehr lange beliebt bleibenden heitern Oper: der Maurer und der Schlosser und mit der überall mächtig ergreifenden Stummen von Portici, welche einzelne unvergängliche Schönheiten enthält. Seine Braut und Fra Diavolo und der Furchtsame sind und bleiben Wassersuppen, wenn sie auch zuweilen ein Fettauge oben schwimmen haben, oder einen flüchtigen Weinduft schiessen lassen; sein Schnee wird mit der Zeit schmelzen, trotz mancher äusserst gefälligen Melodie und pikanter oft barocker Instrumentirung; was ihn halten kann, das sind einige glänzende Rollen. — Pierre Montan Berton, Zeitgenosse und Freund des Kleeblatts grosser Tonsetzer — Piccini, Sacchini, Gluck — verdienstvoll durch die Reorganisation des Pariser Orchesters, welche zum schönen Ziel hoher Vollkommenheit führte; durch die Oberleitung der Oper, welche ein edles Repertoir bildete; durch die Komposition vieler tragischer und komischer Opern und Ballette, welche aber heut zu Tage nur selten auf der Bühne erscheinen. Bedeutender für das französische und deutsche Repertoir — durch theoretische Werke, Kompositionen, durch Bekanntmachung mit Mozarts und der bessern italienischen Meister komischer Opern — wurde sein Sohn Henri Montan Berton: von seinen 35 Opern sind auch in Deutschland vorzüglich bekannt und beliebt geworden: Les deux Sentinelles, Montano et Stephania, la Délire, le Concert interrompu, Aline, la Romance, Délia et Vertican, les maris Garcons etc., welche heut zu Tage von gutem Personal dargestellt, überall gefallen müssen. Sein Sohn François Berton hat für die Oper bedeutendes noch nicht geliefert. — Bochsa lebt noch, ohne bis jetzt irgend bedeutend geworden zu sein. —

(Schluss folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 27. November — № 48. — 1830.

Beurtheilungen.

Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik, oder Inbegriff alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum Vortrag eines Tonstückes zu wissen unentbehrlich ist, von F. Dionys Weber. Prag bei Marco Berra. 1828.

Der Herr Verfasser, Direktor des Konservatoriums der Musik in Prag, hat dieses Lehrbuch „für den Unterricht" am Konversatorium bearbeitet, also als Leitfaden und Erinnerungsbuch neben Lehrvorträgen und praktischen Uebungen. Er handelt darin das Notensystem, das Allgemeine des Tonsystems (Intervallenlehre, Tonarten, auch Kirchentonarten u. s. w.), die Anfangsgründe der Taktlehre, die Bezeichnungen des Tempo und Vortrags ab; im Allgemeinen in sehr fasslicher Weise, dabei durch manche beiläufige historische Notiz u. s. w. ein weiteres Lerninteresse erregend oder befriedigend. Es ist daher keine Frage, dass sein Werk zu den gemeinnützigen zu zählen und ihm als ein Verdienst anzurechnen ist.

Eben weil Ref. an ihm die Absicht gemeinnützig zu wirken ehrt und wenigstens in achtbarem Maasse erfüllt zu sehen meint, darf er einige Erinnerungen nicht unterdrücken, die neben Hrn. Weber noch gar manchen Schriftsteller im Gebiete der Tonkunst treffen möchten.

Die Vertreter dieser jüngsten aller Künste scheinen sich noch nicht gewöhnt zu haben, ihren Zweck und den innern Zusammenhang ihrer Aufgabe immer scharf genug in das Auge zu fassen. Noch auffallender und häufiger ist die unter ihnen fast allgemeine Vernachlässigung der Vorarbeiten, woher es denn kommt, dass längst widerlegte Irrthümer sich unaufhörlich wiederholen, unverkennbare Verbesserungen in Methode und Darstellung ganz unbeschwert ignorirt werden. Wie lange ist z. B. jenes Freimaurer-Geheimniss der Kirchentonarten in seiner Nichtigkeit blosgestellt worden! noch immer spukt wenigstens eine vorübergehende Erwähnung der alten Tonarten in unsern Harmonielehren; man sollte Webern folgen und schweigen, oder ihn widerlegen und die alte Lehre gerechtfertigter und aufgeklärter darstellen. Keins von beiden: man ignorirt ihn. Es könnte eine ganze Reihe solcher Beispiele gegeben werden, — keineswegs gegen den Verf. allein (viele gar nicht gegen ihn) sondern gegen die meisten.

Bei der Abfassung einer Vorschule ist die erste Frage, ob man bei dem, für den man sie bestimmt, gar keine, oder wie viel vorläufige Kenntniss voraussetzt? Im erstern Falle bedarf es der Vollständigkeit in den ersten Mittheilungen und der strenger erwogenen Anordnung des Stoffes; darf man sich von jenen Einiges erlassen, so kann man um so weiter und tiefer gehen. In beiden Fällen sollte eine Vorschule wenigstens die Bahn zu jedem speziellen Studium öffnen. Dies ist vom Hrn. Verf. nicht ganz erfüllt worden; er hat auf der einen Seite zuviel, auf der andern zu wenig gegeben. Zuviel von den eingestreuten historischen, akustischen Notizen, die den Anfänger beladen und abziehen, und nicht wichtig und vollständig genug sind, um ihm von ihren Fächern eine klare Ansicht oder Interesse für tieferes Studium zu geben. Wozu z. B. die kanonische Berechnung ganzer, grosser und kleiner halber Töne? wozu die Erwähnung von Verwandtschaft der Tonarten, die nur in

einer Modulationslehre an ihrer Stelle wäre? oder der Kirchentöne, die entweder unerwähnt bleiben oder viel anschaulicher gemacht werden mussten? Zu wenig ist gegeben, insofern man vergebens eine Einleitung in die Harmonie, in die musikalische Syntax, in die höhern Gesetze der Rhythmik sucht, geschweige Anleitung in Bezug auf Vokalmusik, höhere Vortragslehre u. s. w. In Nägely's und Marx Gesanglehren, G. Webers Theorie u. a. ist in diesen Beziehungen bereits zu viel geleistet, als dass man sie ignoriren dürfte. Gewiss lässt der Herr Verf. bei mündlichem Unterrichte keinen dieser Gegenstände ausser Acht; aber das Handbuch durfte sie ebenfalls nicht vergessen.

Die lobenswerthe Fasslichkeit würde noch gewonnen und mit grösserer Präcision sich vergesellschaftet haben, wenn sich der Herr Verf. nicht durch einige unmethodische Anordnungen selbst verstrickt hätte. Z. B. seine erste Abhandlung gilt dem Notensystem. Er unternimmt es also, eine reiche und zwiefältige Zeichensprache darzustellen, ehe man die zu bezeichnenden Gegenstände kennt. Das kann ohne ungewollte Voraussetzungen und Unklarheiten nicht abgehen; — wie denn Noten „diejenigen Zeichen heissen, welche man gebraucht, die Höhe und Tiefe der Töne zu bezeichnen." Dies auf der ersten Seite; erst S. 7. folgt das Tonsystem; natürlich hat das aus dem Tonsystem ganz homogen hervorgegangene Notensystem nicht so klar anschaulich gemacht werden können, als in den genannten und andern Schriften schon geschehen ist, und der Herr Verf. nach seiner Gewandtheit vermocht hätte. Die rechte Veranschaulichung des Notensystems hätte Anleitung zum Lesen aller Schlüssel, zum Transponiren u. s. w. gegeben; und das wäre nützlicher als einige Notizen aus der Geschichte des Notensystems.

Es bedarf keiner gehäuften Erinnerungen, um den Hrn. Verf. oder andre Bearbeiter desselben Gegenstandes auf das zu Verbessernde aufmerksam zu machen. Genug des Gelungenen und Lehrreichen wiegt die zu machenden Ausstellungen auf und empfiehlt die Arbeit des Verfassers.

Die Musik (Uebersetzung von la musique mise à la portée de tout le monde par Fetis), Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst, von K. Blum. Schlesinger in Berlin. 1830. Octav. XVI. und 263 Seiten.

Der Herr Uebersetzer nennt das Buch, das er uns in brauchbarer Uebertragung, mit mancher Anmerkung bereichert, übergiebt, eine „Anleitung, sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können." Er betrachtet die trostlose Seichtigkeit und Anmassung des gewöhnlichen Geredes über Musik, das ihm noch nichtiger erscheint, als die politischen Diskurse; — „wie gern würde nicht Mancher wünschen, es in der Musik eben so machen zu können, aber wie seine Meinung bilden? Soll er in die Tiefen einer Wissenschaft und Kunst eindringen, deren Studium man von mir oder jedem Musiker verlangen darf? Soll er die schweren Folianten zur Hand nehmen? — Ein Werk mangelte, geeignet den herrschenden Geschmack an einer Kunst, und mit ihm den Genuss an ihren Freuden zu vermehren; ein Werk, hinlänglich mit Allem ausgestattet, was der Liebhaber und Laie zu wissen braucht, um seine Meinung zu gestalten und zu befestigen, mit einem Worte, um über eine Kunst urtheilen zu können, ohne sie gerade studirt zu haben." — Dies ist die Tendenz des Buches.

Bei der Erwägung dieser Tendenz und ihrer Realisirung muss ein Unterschied zwischen Frankreich und Deutschland gemacht werden. In Frankreich, besonders in Paris, ist die Musik vielmehr eine Sache des Vergnügens, als ein tiefes Bedürfniss der Seele. Die Karakterlosigkeit der traurigen und monotonen Volkslieder (für die leichtfertigste Nation!) die unmusikalische Willkühr im Wesen ihrer Sprache, die Schwäche ihrer Produktionen, die nie die Originalität und Grösse der italienischen, oder gar der deutschen erreicht haben, beweiset dies. Daher begegnet man dort einer Unkunde, die uns oft lächerlich*)

*) Ein gutes Beispiel liefert das Buch. »Es sind ungefähr zwanzig Jahre, dass mehrere Erfahrungen uns

erscheinen würde, wenn — wir es wagten recht hinzusehen; daher ist dort eine Belehrung, die uns oberflächlich erscheinen müsste, gerade gehaltreich und angemessen genug. Und dann erwäge man die grosse Verschiedenheit der Lage. In Frankreich das regste öffentliche Leben, an dem jeder Bürger, jedes Alter, jedes Geschlecht Theil nimmt mit einem Interesse, einer Empfänglichkeit und Anbildung, die wir nicht kennen. Da ist Musik Nebensache; die äusserlichste Notiz ist genügend, denn die Beschäftigung mit ihr ist der Gesellschaft wie dem Einzelnen nur ein „relachement." Wir nehmen von Natur einen innigern Antheil an der Tonkunst, leben gern und mit ganzer Seele in ihr, möchten uns in sie ganz versenken, sie ganz in uns aufnehmen; dazu können die äusserlichen Notizen, die dem Franzosen gerade angemessen sind, uns nicht frommen.

Wenn ich nun meine, dass Herr Fetis für sein Land einen realen Zweck mit den rechten Mitteln erreicht hat, so bin ich weit entfernt, von demselben Werke in Deutschland gleich günstig zu urtheilen. Gleichwohl enthält es genug Nützliches und Anziehendes im Einzelnen, um der Aufmerksamkeit nicht unwerth zu sein. Nur der Tendenz, insofern sie auf Deutschland übertragen werden soll, gilt mein Widerspruch, und — der Meinung des Hrn. Uebersetzers, dass es in Deutschland an einem solchen Werke fehle. Das ist nur insofern wahr, als wir ungleich bessere und tiefere für denselben Zweck besitzen, — wie sie unfehlbar Hr. Fetis auch hätte schreiben können, wenn er als Deutscher für Deutschland geschrieben hätte. Z. B. Rochlitz „für Freunde der Tonkunst" und Nägeli's „Vorlesungen über Musik" (vieler andern Schriften und zerstreuter Aufsätze, z. B. in Hoffmann, nicht zu gedenken), haben die Tendenz des obigen Werks für Deutschland mit solcher Ueberlegenheit und Tiefe, dabei sogar mit so überlegenem Reiz der Darstellung verwirklicht, dass eine Vergleichung fast boshaft zu nennen wäre. Das ist kein Vorwurf für Herrn Fetis, der in und für Frankreich geschrieben, aber eine nöthige Erinnerung für den deutschen Uebersetzer und seine Leser.

Indess gewährt uns die Erinnerung an jene deutschen Werke den Anknüpfungspunkt für die Würdigung des französischen uns dargebotenen. Jene wollen Seele und Geist ihrer Leser mit dem Wesen der Kunst erfüllen; dieses will der Neugierde und Unterhaltungslust äusserliche Notizen über das fremde Wesen liefern; und das geschieht in einer Weise, in der wenigstens die Empfänglichkeit und die fruchtbare Urtheilskraft, die Förderung unsers Geistesvermögen durch Erkenntniss nicht genährt und erhoben werden kann. Wir werden nämlich geradezu in die Elementarlehre der Kunstausübung geführt.

Nach einer Art von Definition der Kunst und ihrer drei Haupt-Erscheinungen in Melodie, Harmonie und Accent (soll heissen Rhythmus) wird das Tonsystem, die Benennung der Tonstufen und ihre Modifikation durch Vorzeichnung, dann das Notensystem mit seinen Schlüsseln erklärt. Einiges über die äussere Beschaffenheit der (Dur-) Tonarten wird beigebracht, das Mollgeschlecht nicht erwähnt. Die rhythmische Seite des Notensystems, die Beschreibung der Pausen folgt und veranlasst eine sehr oberflächliche Erwähnung der Taktarten und des Tempo; wobei denn Einiges aus der Dynamik Accentuation u. s. w.

---

gelehrt haben, wie ein grosser Theil unsers (des pariser!) Theaterpublikums in dem Wahne stand, das Orchester spiele unisono mit den Sängern! — ! — Das war 1810, als ganz Deutschland — nicht blos ein Paar Residenzen, sondern jedes Winkelstädtchen — längst allen Feinheiten der Haydnschen und Mozartschen Stimmführung mit Entzücken folgte, an allen Wechseln und Nüancen ihrer Instrumentation lebhaften und klarbewussten Antheil nahm. — Und auf dieser selben Seite spricht Hr. Blum dem Franzosen rein musikalischen Sinn, gutes Gehör, Kraft in Erfindung origineller Melodien zu! Wo sind sie? und wenn —: warum kann man nicht, wie er selbst versichert, in Paris einen vierstimmigen Gesang zu Stande bringen, wie man ihn in Deutschland am kleinsten Orte exekutirt? warum müssen die Vaudevillechöre einstimmig gesungen werden, was Hr. B. für das deutsche Ohr widrig nennt? warum bedarf Paris, wie Hr. B. sagt, in der That der italienischen Oper zur Bildung des Geschmacks, über deren Standpunkt wir so weit weg sind, dass sie bei uns nur Geschmacksverderbniss bringen kann? — Das Wahre ist: Frankreich hat uns durch seine politische Thatkraft und seine durchgängige Regsamkeit so imponirt, und hat in der französirenden Bildung unserer ältern Generation noch so viel Anhalt, dass wir uns selbst da von ihm gängeln und ziehen lassen, wo wir ihm unermesslich überlegen sind,

zur Sprache kommt. — In Bezug auf Melodie wird etwas Weniges vom Periodenbau geredet; zufällig wird dabei in einem Beispiel auch die Existenz eines gewissen Fis-moll erwähnt, ehe man noch etwas von Moll vernommen hat. Von der Harmonik giebt man uns die Intervallenlehre, die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz, die Auflösung des (grossen) Dreiklangs und seiner Umkehrungen; auch ein Sekundenakkord, und nach ihm ein Septimenakkord ohne alle nähere Bestimmung wird genannt. Die weitern Umkehrungen des Septimenakkordes, dessen verschiedene Arten, die Nonenakkorde sind vergessen. —

Vorbereitung (nicht aber Auflösung) der Dissonanzen, Vorhalte, Vorausnahme, Orgelpunkt, Grundbass (soll heissen bezifferter Bass) Bezifferungsmethode werden so signalisirt. Soweit 72 Seiten.

Für welchen Theil des deutschen Publikums ist das nun geschrieben? Wer Musik ausüben will, muss gründlicher unterwiesen werden; wer das nicht will: warum soll sich der mit einer für sich und in solcher Gestalt trocknen, unfruchtbaren Formenlehre quälen? Wird er das geringste oder das grösste Werk dadurch leichter oder tiefer fassen? Er wird alles hier Erlernte nicht einmal aus dem vorüberrauschenden Ganzen herausfischen. Und könnte es ihm gelingen, desto schlimmer; er würde also wissen, dass er jetzt Sekunden und Terzen, Achtel und Viertel, Dreiklänge und was noch gehört habe, dass vier und vier Takte einen periodischen Abschnitt gebildet hätten (oder nicht!) aber die Musik wär' ihm verloren gegangen. Oder meint jemand ein Gemälde besser zu verstehen und zu geniessen, wenn ich ihm die Namen aller Linien, aller Farben u. s. w. beibringe? Wenn ein Deutscher, so in Paris debütirte, würde man den Pedanten mit seiner Langweiligkeit todtgähnen. Da es aber ein Franzose gethan, so finden die Pariser es „profond" und ein Deutscher übersetzt es.

Der einfache Kontrapunkt mit den herkömmlichen fünf Klassen, der doppelte mit einigen längst vergessnen Künsteleien der Alten, Imitation, Fuge, Kanon werden sehr obenhin erwähnt; mehr erfährt man von der Form der Tonstücke nicht, obwohl eben dadurch die Fassungskraft des Nichtmusikers erhöht werden könnte. Statt dessen wird uns von der Singstimme, den verschiedenen Stimmklassen, von den verschiedenen Arten der Instrumente, das Aller-allgemeinste von der Instrumentation erzählt. Unter der Ueberschrift: von der Form der Gesang- und Instrumentalstücke erhalten wir eine sehr oberflächliche Beschreibung der Kompositionsklassen, deren der Verf. in der Vokalmusik vier aufzählt: Kirchenmusik dramatische, Kammermusik und — Volksmelodien. — Den Beschluss machen Bemerkungen über Ausführung, vornehmlich über Bildung der Sänger und Instrumentalisten, Stellung des Orchesters, Verhältniss der Besetzung — von den Vorurtheilen des Publikums und der Unterrichteten, Mitwirkung der Poësie zur Musik, Analysis der Empfindungen, welche die Musik erzeugt, Substantiirung unseres Urtheils u. s. w. Ich darf hier kürzer sein, weil der Gang des Ganzen aus der ersten Hälfte erhellt; die letzten Abschnitte berühren ästhetische Fragen in einer Weise, die für Frankreich gewiss angemessen ist; in Deutschland sind alle diese Fragen schon im vorigen Jahrhundert (z. B. von Reichard, Schubart, Mattheson sogar u. a.) bei weitem tiefer abgehandelt. Wollte man gar einen Vergleich mit Heinse und andern Neueren anstellen, so würde die Sache fast zu blos gegeben.

Ich habe bisher den wesentlichen Inhalt des Buches angegeben, damit er dem Leser die eigentliche Tendenz darlege. Die allerhöchst unmusikalischen und musikunkundigen Franzosen werden viel daraus erfahren haben; in Deutschland kann es nicht Empfänglichkeit, nicht Urtheil des Publikums erhöhen, sondern höchstens einige für sich ganz unnütze Handwerksnotizen zur Ausstaffirung eines leeren Geredes liefern. In diesem Sinne nun sind zahlreiche Nebenbemerkungen aus der Kunstgeschichte u. s. w. in bunter Einmischung brauchbar, so unfruchtbar und unbedeutend, ja so unzuverlässig man sie zu jedem edlern Zwecke finden müsste.

Dahin gehört z. B. gleich nach der Definition von Musik die Anführung ihrer Wirkung auf Thiere, ferner der Meinung, dass sie von Jubal oder Apollo und Merkur durch Erfindung von Instrumenten befördert, dass sie dem Gesang

der Vögel abgelernt, dass sie vielmehr aus dem Geschrei der Gemüthsbewegungen hervorgegangen sei, kurz de anno 1760. Gekrönt wird diese Untersuchung durch eine glänzende frappante Antithese: „Freilich ist es ein weiter Weg, den die Phantasie zu durchfliegen hat, wenn sie von den unartikulirten Tönen eines Weibes von Novazembla zu den Fiori einer Sontag und Malibran eilen muss; doch bleibt es unbestrittene Wahrheit, dass der reizende Gesang dieser grossen Künstlerinnen seinen Ursprung in dem Gekrächze ungeübter Kehlen zu suchen hat." Allegate aus der Geschichte der Harmonik, der Instrumentenbaukunst u. s. w. sind weder für sich, noch für den Zweck des Buchs befriedigender.

Eher bezeugen sie, wie obenabgeschöpft die Betrachtungen der französischen Kunstphilosophie sind. Ueber die Konstruktion der Durtonleiter (die Molltonleiter ist, wie gesagt, über Bord geworfen) werden uns folgende Gedanken eröffnet. „Eigen ist es, dass der Unterschied, welcher zwischen den Tönen C und D ist, nicht gleichlautend unter den übrigen Tönen der Tonleiter herrscht. Er existirt nicht zwischen E und F, und H und C." — Die Rhythmik beschränkt sich, wie gesagt, auf die Erwähnung der viertaktigen Abschnitte in der Melodie. Weiter heisst es: „Auch ist es nicht ohne Beispiel, dass eine isolirte Phrase von drei oder fünf Takten sich in der Mitte von zwei regulären Phrasen befindet, doch spricht das in keinem Falle für den Komponisten (!) da es ihm ein leichtes gewesen wäre (!) diesen Uebelstand für das Ohr (!) zu vermeiden. Volkslieder, als: Schweizerlieder, Schottische Lieder u. s. w. sind oft voller Fehler (!) dieser Art." Doch spricht er ihnen dabei die Annehmlichkeit zu, unsere Neugierde zu fesseln. Dergleichen ist vielleicht zu seicht.

Herr Fetis hat mannigfache Verdienste um Frankreich; er ist angesehener Lehrer des Kontrapunkts, Gründer der Pariser musikalischen Zeitung, ein wohlunterrichteter Schriftsteller. Gewiss ist sein Buch für Frankreich gut. — Auch in Deutschland wird es wohl der Uebersetzung nicht an Abnehmern finden, da das Original aus Paris kommt und mancher müssige Kopf ein Durcheinander halber Notizen liebt, die an die neuesten Weltbegebenheiten, z. B. die Sontag, Napoleon und die Malibran, streifen. Daher hat Herr Blum wohlgethan, zu übersetzen. Er soll nur niemand eine höhere Tendenz aufreden oder die Existenz gleichartiger unendlich höherer Leistungen leugnen wollen.

Motette für Sopran, Alt, Tenor und Bass, komponirt von H. W. Stolze. Op. 8. Wolfenbüttel bei C. H. Hartmann. Preis 12½ Sgr.

Der Hr. Verfasser hat in dieser Motette gezeigt, dass er die Form versteht, also seine Schulstudien gehörig absolvirt hat. Ob nun aber alle diejenigen Arbeiten, die das Gepräge der Schule so sehr an sich tragen, für die Oeffentlichkeit geeignet sind, ist eine grosse Frage. Hätte Hr. Stolze uns vor der Herausgabe dieser Motette zu Rathe gezogen, so wäre unsre Meinung die: so lange im Stillen zu arbeiten, bis die Form als etwas Nothwendiges erscheint und erst dann, wenn man die äussere Gestalt durch innern Gehalt zu beleben weiss, öffentlich hervorzutreten. Auch könnte sich ein harmloser Ref. etwas beleidigt fühlen, wenn er immer lesen muss: hier fängt die Fuge an, nun kommt der Cantus firmus. Das schlimmste der Sache ist: eine Fuge mit einem Choral sollte nicht so kurz über das Knie gebrochen werden, wie es hier geschehen. — Die Motetten von J. S. Bach sind bei B. und H. in Leipzig schon seit vielen Jahren gedruckt und jeder kann sie um ein billiges kaufen. — Anders verhält es sich mit folgendem Opusculum:

Sieben vierstimmige Gesänge für Tenor und Bass, komponirt von H. W. Stolze. Op. 11. Wolfenbüttel, bei C. H. Hartmann. Preis 12½ Sgr.

Bei Liedern ist Ref. wo möglich noch strenger als bei andern Arbeiten. Es giebt heut zu Tage so viele vortreffliche Liederkompositionen von Dilettanten, weil viele derselben oft den Text eines Liedes besser verstehen, als ein ausgelernter Musikus, und deswegen werden die Anfoderungen des Kritikers natürlich immer mehr gesteigert. Wir müssen nun leider bekennen, dass Hr. Stolze uns in diesem Werkchen viel weniger genügt, als im vorhergehenden, einestheils weil dergleichen Sachen sich weder für Singvereine noch für Schulen eignen, folglich der mit aller Deutlichkeit auf dem Titel angedeutete Zweck verfehlt wird. Anderntheils erscheinen uns diese Lieder hinsichtlich der Erfindung so schwach, dass wir dem Hrn. Verf. rathen müssen, sich vorläufig lieber mit dem Kontrapunkt zu beschäftigen, da dieser oft ein Surrogat für Talent geworden, wie uns dies die Geschichte der Musik häufig nachdrücklich beweist; überdies scheint der Hr. Verf. auch un-

glücklich in Wahl der Texte gewesen zu sein. Vielleicht würden Hrn. Stolze Lieder von wirklich lyrischen Dichtern eher gelingen. Als das beste dieser Sammlung erscheint uns No. 7., was uns auch noch unsere vorhin schon geäusserte Meinung bestätigt, dass das eigentliche Lied nicht die wahre Sphäre des Hrn. Stolze zu sein scheint, und schliesslich wollen wir ihm mit Hamann zurufen: „Für ein Genie müssen die Schwierigkeit einer glücklichen und die Schaam einer misslungenen Ausführung Sporn und Zügel sein." — — t —

Berichte.

Berlin, den 21. November.

Vor der heutigen Oper liessen sich mehrere Virtuosen hören. Zuerst Fräulein von Belleville mit einem Kalkbrennerschen Konzert und selbstverfassten Bravourvariationen. Sie zeigte viel Fertigkeit und Geläufigkeit, auch so viel Vortrag, als dergleichen Aufgaben erfodern. Dasselbe können wir von Hrn. Otto Kreussner sagen, der mit einem Adagio und Variationen für Flöte debütirte. Zwischen den Leistungen beider trat Fräulein von Schulz mit einer armseligen Bravourarie von Pucitta auf, die mit Fertigkeit, aber ungeheurer Ueberladung mit Fiorituren, übrigens sehr kalt und eingelernt, sang. Alle drei, besonders Fräul. von Belleville, fanden den lautesten oft wiederholten Beifall.

Nachher wurde Mehuls Joseph gegeben, und gewann sich ebenfalls rege Theilnahme. Denn alles, was uns die Zeit vertreibt, ist uns gleich lieb. H. B.

Allerlei.

Historische Aphorismen über Oper, Singspiel u. s. w.

(Schluss.)

Adrien Boyeldieu, eine Zierde Frankreichs, ein Liebling aller Länder, welche seine Werke kennen lernten. Von seinen zahlreichen Opern erhalten sich auch auf deutschen Bühnen noch immer: der klassische Johann von Paris, der Kalif von Bagdad, Tante Aurora, die Verwiesenen auf Kamtschatka, der neue Gutsherr, das Fest in der Nachbarschaft, Klein-Rothkäppchen, während in neuerer Zeit seine Dame blanche überall mit Enthusiasmus aufgenommen wurde und seine nachfolgende komische Oper, les deux nuits, nicht sonderlich aufkommen lässt. — Catel, hochgeschätzt als Theoretiker, hat die Welt nur mit wenigen Opern beschenkt, von welchen die tragische Semiramis und die heitere: die vornehmen Wirthe, auch in Deutschland freundlichen Eingang gewonnen, zuweilen noch mit Vergnügen gehört werden — jedoch ohne jemals eigentliches Aufsehen erregt zu haben. — Von den 42 grösstentheils sehr beliebten Opern und Singspielen des geistvollen Champein sind mehrere jetzt noch auf den Pariser Bühnen in freundlichem Ansehen. Auf das deutsche Repertoir hatten und haben sie keinen Einfluss geübt und sind fast gänzlich unbekannt geblieben. Chélard hat mit seinem Macbeth in neuester Zeit in München Eingang gefunden. Existiren bereits andre Opern von ihm? — Al. Choron, geschätzt als Theoretiker, durch seine Sentinelle allerwärts bekannt, hat nur eine unbedeutende Oper komponirt, und unter dem Titel, „Dictionaire historique des musiciens" in zwei Bänden, Gerbers Tonkünstler-Lexikon mit unbedeutenden Zusätzen vermehrt, fast ganz wörtlich übersetzt; eine ächt französisch-flüchtige Arbeit. — Dalayrac, einer der reichsten französischen Tonsetzer und der glücklichsten zugleich. Von mehr als 50 Opern und Singspielen blühen heute noch einige auf dem Repertoir der französischen Bühne und Deutschlands Theater geben nicht selten zu wahrem Genuss seinen Raoul Crequy, les deux petits Savoyards, la famille américaine, la maison isolée, Adolphe et Clara, Maison à vendre, Picaros et Diego, la jeune Prude, Gulistan, Alexis, la Tour de Neustadt, le Chateau de Monténéro, les Sauvage, deux mots etc. von welchen die niedlichen Singspiele gewiss einen unvergänglichen Reiz für alle Zeiten behalten werden, wenn auch die grössern Werke allmählig mehr und mehr verschwinden. — Die allerliebsten Singspiele des melodiösen und originell pikanten Désaugiers sind von der deutschen Bühne verschwunden. Von Devienne hört man noch, jedoch selten, les visitandines (die Ursulinerinnen), les Comédiens ambulance, le valet de deux maitres — alle übrigen Opern sind verstummt in Deutschland. — Desvismes, ganz unbedeutend als Opernkomponist, wurde bedeutend durch konsequente Verfolgung der von Gluck, Sacchini, Piccini angeregten Reformation als Operndirektor und erregte allgemeine Aufmerksamkeit durch seine: Pasilogie, ou, de la Musique considérée comme langue universelle. Von dem idyllisch-reichen und blühenden Dézède hört man noch zuweilen: l'eurreur d'un moment, les trois fermiers, Blaise et Babet. — Doche, allbekannt durch seine zahllosen und mitunter französisch-wunderhübschen Chansons hat mit keiner seiner Opern den Rhein passiren können. Apolle et Campaspe und l'habit du Chevalier Grammont werden den Namen Cler in Paris noch lange lebendig erhalten, in Deutschland konnte er nie zum eigentlichen Leben sich aufschwingen. So wie sich viele Italiener fast ganz der französischen Oper zuwandten, so gab sich Dutillieu (aus der Schule von Neapel) ausschliesslich der italienischen Oper mit grossem Glück hin. Seiner Opern sind viele, und manche darunter einst sehr beliebt gewesen; das jetzige Repertoir kennt keine davon.

Fabre, Favier, Fay, Felis, Feray, Fetis, Floquet, Floriste, Foignet, Fontenelle, Fortia de Pilles, Fournier, Framery, 2 Francoeur, Frizeri, Fromont; Gaillard, Gaillat, Garnier, Mad. Gail, Genthier, Gavininiés, Sophie Gay, Gaveaux, Gerlin, Gervais, Gibert, Gilles, Gillier, Giraud, Giroust, Goblain, Gossec, Gougelet, Gresnick, Grandfond, Granier, Grasset, Gretry, Dlle. Gretry, Grenet, Guénin, Dlle. Guenin, Guichard; Habeneck, Halevy, Herold, Heudier; Jacob, Jadin, Jeliotte, Joly, Josquin-Déprez, Jonbert, Jsouard, Julien; Dlle. Kerkado, Kreuzer; 2 Labarre, Laborde, Lacèpede, Lacoste, Ladurner, Lagarde, Lalande, Lalive-D'epinay, Lalouette, Langlé, Lanusse, Laloyon, Laroche, Laruette, Lasalle, Lasaux, Laval, Lebrun, Leblanc, Lebreton, Lebeuf, Leclaire, Leclerc, Legat de Furcy, Legros, Legrand, Lemenu, Lemière, Lepreux, Lesueur, Levasseur, Louis, Loforte, 3 Lully. — Im ganzen F kann ich dauerndes nicht bemerken, und eben so wenig irgend eine Opernkomponirende Dame erwähnen, deren doch jeder Buchstabe des französischen Alphabeths — Eine ziert. Dagegen glaube ich Mad. Soph. Gail und Dlle. Soph. Gay nicht übergehen zu dürfen, da wenigstens selten ein Vaudeville kömmt, ohne eine oder mehrere ihrer charmanten Melodien zu wiederholen. Gaveaux ist der glücklichen einer, welche durch einfach melodiös geistvolle Kompositionen niedlicher Lustspiele durch alle Zeiten sich durcharbeiten und, wenn auch momentan verschwunden scheinend, immer wieder willkommen aus den Fluthen des Zeitstromes auftauchen; seine Operetten: l'amour Filial, la famille indigente, le petit matelot, Lise et Colin, le trompeur trompé, un quart-d'heure de Silence, Monsieur Deschalumeaux, l'echelle de Loie, le Diable couleur de Rose, le bouffe et le tailleur, trop tôt etc. werden in Frankreich und Deutschland noch lange wiederhallen. Gossec, berühmt durch seine theoretischen Kenntnisse, seine Schüler und seine Befreundung mit Frankreichs bedeutendsten Musikern, lieferte eine grosse Anzahl gern gehörter Opern, von welchen nur einzelne über den Rhein kamen und verschwanden. Auch die heutige Pariser Bühne nimmt wenig Notiz von derselben. Grétry — ein mit seinen 42 Opern in Frankreich Epoche machender Tonsetzer, hat auch in Deutschland mit vielen seiner Werke alle Herzen gewonnen. Einige werden in jeder Zeit als Produkte eines reinen Genius willkommen sein. Die deutschen Repertoire verzeichnen von ihm: Le tableau parlant, les deux Avares, Zémire et Azor, l'ami de la maison, le Magnifique, la Roslère de Salency, la fausse magie, le Jugement de Midas, l'amant jaloux, Ancassin et Nicolette, Lepreuve villageoise, Richard coeur de Lion, les méprises par Ressemblance, le Rival confident, Raoul Barbe bleu, Pierre le Grand, Ceptale et Trocris, Colinette à la Cour, la Caravane etc. — Von Halevy besitzt das Repertoir der jüngsten Zeit einige Kleinigkeiten, welche Erfindungsvermögen und Leichtigkeit verrathen. Herold lieferte auch dem deutschen Repertoir zwei angenehme aber auch vorübergehende Werke, nämlich das Zauberglöckchen und Karl von Frankreich; ist er Franzose, ist er Deutscher? — Nicolo Isouard de Malte, ein Italiener, wird hieher gerechnet, weil er selbst die früheste Bildung in Frankreich genossen hat. Tonsetzer von mehr als 40 Opern, hat er mit einigen gewissermassen Epoche (auch in Deutschland) gemacht und sieht heut zu Tage noch viele auf manchem Repertoir. Unser Repertoir nahm von ihm auf: le tounelier, l'impromptu de Campagne, Michel Ange, les Confidence, le médecin Turc, l'intrigue aux fenétres la ruse inutile, la prise de Passaw, ie Rendezvous bourgeois, un jour à Paris, Cendrillon, la fête du village, le petit Page, le baiser et la quittance, le billet de Lotterie, Jeannot et Colin, Joconde etc. worunter der Lieblinge und Paradepferde so viele. — Der berühmte Violinist Rod. Kreuzer erwarb sich auch als Tonsetzer um die Oper bedeutende Verdienste, wenigstens für seine Zeit; das deutsche Reperteir verdankt ihm: Jadis et aujourdhui, Lodoiska, und den langjährigen Liebling: Paul et Virginie. — Aus demselben Grund wie den Meister Nicolo, zähle auch ich den Reformator französischer Opernmusik, den berühmten Helden der Kämpfe eines Rameau, J. J. Rousseau, Quinault und einer lebendig bewegten Kunstwelt. — J. B. Lully (ein Florentiner) unter die französischen Tonsetzer. Von seinen 19 grossen Opern schreitet keine mehr über die moderne Bühne irgend eines Landes (die deutschen Bühnen überhaupt benutzten nur sehr weniges von ihm) und von seinen Singspielen und comédies-ballet sind viele selbst dem Namen nach verschwunden. Seine Partituren sind höchst interessant als historische Denkmale einer merkwürdigen Zeit, als glänzende Belege eines schönen Genius, der im Streit der Formen und Normen fast erdrückt wird, als Zankapfel eines Kampfs, der noch jetzt in manchen Krämpfen und Zuckungen fortlebt, noch jetzt die Partitur manches tüchtigen Komponisten aus dem Leben der Bühne in die Bibliotheken verdrängt und die kritischen Blätter aller Völker mit polemischen Abhandlungen und Zänkereien füllt, und wahrscheinlich nie entschieden wird.

Marchand, Marais, Martin, Mahaut, Matthieu, Mehul, Meissonnier, Mendoze, Menestrier, Mereaux, Mion, Mitandre, Momigny, 2 Mondonville, Monnet, Monsigny, Montéclair, de Montillot, Monton, de Morange, 2 Moreau, Moret de Lescer, Morgeot, Moulet, 3 Moulinghen, Mouret, Musat; Naude, Naigeon, Neveu, Niel, Nochez, Nonot; Oudot, Ouvrard; Papavoine, Perignon, Pensuis Philidor, Philippe Duc d'Orleans, Piperau, Pouteau, Prelleur, Propiac, Prot, Prudent; Quaisin;

Rameau, Rodolphe, Rousseau; Saint-amans, Salmon, Salomon, Samuel, Saintgeorges, Solie; Tarade, Taskin, Tholle, Trial; Mad. de Vismes. —

Unter die vorzüglich begabten und würdigen Tonsetzer Frankreichs gehört Edelmanns und Glucks Schüler, der unvergängliche Mehul, der auch alle Repertoire Deutschlands mit: Euphrosine, les aventures d'une journée, le jeune sage et le vieux fou, la Caverne, Ariodant, l'irate, une folie, le trésor supposé, Joanna, l'heureux malgré lui, Hélena, le baiser et la quittance, Uthal, Gabrielle d'Estrées, les deux aveugles de Tolède, Joseph, la prince Troubadour, Valentine de Milan, le jeune Henry etc. wesentlich bereicherte, und dem Studium jedes Jüngers der Kunst treffliche Vorwürfe in zahlreichen Partituren lieferte. — Von dem melodienreichen, dramatisch höchst ansprechenden Monsigny besitzt die deutsche Bühne mehrere, jetzt grössentheils vom Repertoir verschwundene Opern, wie: le Roi et le fermier, Rose et Colas, le Deserteur, le Faucon, Félix, la belle arsène, le Cadi dupé etc. — Mourat, ohne als Tonsetzer sich bedeutend gemacht zu haben, machte sich dadurch bemerkbar, dass er beinahe zuerst der italischen Weise in seinen Opern huldigte. — Muset, der Bänkelsänger, gilt für den Erfinder der Vaudeville und der heitern chansons à danser auf der Bühne und hat derselben damit ein Feld eröffnet, auf welchem sie bis heute einen würdigen Nebenbuhler nicht gefunden und tausend liebliche, geistvolle, pikante Leckerbissen geliefert hat. Von den Herren in N und O ist wenig erhebliches zu bemerken. Persuis hat der Zahl nach wenig Opern geschrieben, dem dramatischen Werth nach, wie es scheint nicht viel, da auch sein Godefroy de Bouillon in Deutschland nicht mehr zum Vorschein kommt. Philidor, der Meister auf dem Schachbrett, war auch Meister als Komponist und gilt neben Duni und Montigny für den Schöpfer der komischen Oper in Frankreich; ziemlich fremd den Reizen der Melodie, beurkundete er viel Studium und Tiefe in der Harmonie. Das alte deutsche Repertoir gab von seinen zahlreichen Opern: Biaise le Sabotier, Sancho Pança, le Bucheron, Tom Jones, la nouvelle école des femmes, le bon fils, Bélisaire etc. Das Repertoir der neuern Zeit kennt keine von allen, gewiss ohne einigen Verlust. J. J. Rousseau der Philosoph, der Vater so vieler politischer und pädagogischer Missverständnisse — wurde durch sein Melodram Pymalion der Erfinder einer Gattung, welche so viel Unheil auf französischen und deutschen Bühnen stiftete, und komponirte die Operette le Devin du village, welche (als eine historische Merkwürdigkeit wenigstens) zu Zeiten auf der deutschen Bühne erscheinen sollte. — J. Ph. Rameau, als Theoretiker und Tonsetzer gleich berühmt und merkwürdig, Feind des Italienischen durch Lally eingeführten Geschmacks in der dramatischen Musik, Gegner von Rosseau, war zu Dissonanzenreich, gesucht, barock und oft geschmacklos in seiner Oper, als dass im eigentlichen Sinn eine geläuterte Zeit an seinen Werken noch Geschmack finden könnte. Die französische Bühne unsrer Zeit exercirt seine Kompositionen nur höchst selten mehr, die deutsche Bühne, dem Himmel sei Dank, gar nicht. Quaisin hat, wenn man alle oben angeführten Quellen trauen darf, eigentliche Opern nicht komponirt, sondern nur Melodramen, wovon die deutsche Bühne vorzüglich an Salamo's Urtheil einige Jahre hindurch weidlich ergötzte. Solié hat mit seiner allerliebsten Operette, le Sécret, der deutschen und französischen Bühne wahrscheinlich ein unvergängliches Geschenk gemacht; daher ist es um so weniger begreiflich, dass von seinen übrigen 17 komischen Opern (le chapitre second abgerechnet) keine über den Rhein gekommen ist, gewiss sind mehrere überall willkommene Werke darunter.

Ich schliesse mit Solié und bereue, mir nicht die mühevolle Arbeit, „sämmtliche Tonsetzer der Deutschen, Italiener und Franzosen chronologisch synchronistisch zu verzeichnen," auferlegt zu haben. Vielleicht thut's ein Anderer ausführlicher als es bis jetzt geschehen ist, gewiss zum Frommen der Geschichte der Musik. Die Reformatoren und Reakteren im Gebiete der heitren Kunst würden durch ehrliche Anschauung einer solchen Kunstgeschichte die erfreuliche Ueberzeugung gewinnen, dass in der Kunst eben so wenig wie in der Politik ein Kreislauf der Dinge stattfinden oder eine Rückkehr zu Grundsätzen vergangener Zeit ohne einen wirklichen Rückschritt erfolgen; dass der Most des Augenblicks nur mittelst trüber Gährung zum wahren Lebenssaft sich ausbilden kann; dass alle Epoche machenden Erscheinungen stets das Volk sowohl als die Kritiker für Momente auf verschiedene Weise blendeten und betäubten: dass die Kunst nicht immer auf gerader, offener und allgemein anschaulicher Bahn sich formt und fortbildet, sondern oft durch die Labyrinthe der Zeit an unsichtbaren Fäden zum Licht emporklimmt, der Vollkommenheit näher rückt.

Freiherr von Biedenfeld.

Druckfehler.

Der Name des Verlegers von Paganini's Leben ist im vorigen Blatte unrichtig angegeben. Er heisst:
Calve in Prag. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 4. Dezember — № 49. — 1830.

Beurtheilungen.

Der Vampyr, romantische Oper in 3 Akten, von Cäsar Heigel, in Musik gesetzt von Lindpaintner. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig bei Peters.

Die Beurtheilung dieses Werkes haben wir lange verschoben, weil uns Hoffnung gemacht worden, die Partitur selbst zur Durchsicht zu erhalten, die der Musikdirektion der K. Oper übergeben war. Statt dessen wurde uns die glaubhafte Nachricht (obwohl nicht von einem Mitgliede der Direktion) dass das Werk schon längst zur Ausführung bestimmt und dies beiläufig einer der Gründe sei, dem Königstädter Theater die Aufführung des Marschnerschen Vampyrs, zu der es sich bereit zeigte, zu versagen. Indess muss dem Klavierauszuge sein Recht widerfahren, ehe man sich vielleicht nach Jahren zu einer Aufführung des Werkes entschliesst.

Ungern müssen wir uns ein Urtheil über die Oper selbst versagen, ungern auch eine tiefere Vergleichung des Lindpaintnerschen und Marschnerschen Werkes; denn aus den Klavierauszügen, besonders dem erstern, lässt sich Inhalt und Anordnung der Fabel kaum errathen, daher von Inhalt und Wirkung der einzelnen Musikstücke im Zusammenhange des Ganzen, also ihrer eigenthümlichen Bestimmung gemäss, ebenfalls nicht sicher sprechen. Soweit der Klavierauszug uns orientirt, scheint das Marschnersche Gedicht weit zweckmässiger angelegt, — und dies nicht ohne Einfluss auf die Komposition zu sein.

Schon bei der Anzeige der Marschnerschen Oper wurde gesagt: „Der gräsaliche Vampyrtod für Mädchen, die sich der zauberhaften Unwiderstehlichkeit des Vampyrs nicht zu entziehen gewusst; die Strafe, selbst Vampyr zu werden, wenn man die Geliebte vom schrecklichen Tode auf Kosten eines unüberlegten Eides retten will; überhaupt die Verurtheilung aus dem Munde einer allweisen Gottheit zu einem schadenbringenden Fortleben, zu einem unvermeidlichen verbrecherischen und grausenerregenden Wüthen: das Alles sind Vorstellungen, die unsre Vernunft als Unsinn und unerträgliche Widrigkeit von sich weisen muss, die unser Gefühl als unglaublich unberührt lassen, oder anekeln müssen; es sind Vorstellungen, die nie unserm Volke angehört, nur in niedrig rohen Slavenstämmen haben Raum gewinnen können. Man sollte meinen, eine solche Fabel müsse jede Musik stürzen. Allein, Dank sei es dem Einflusse der französischen Kunst! unser Theaterpublikum ist schon so an Zerstreutheit, an Halbhinhören gewöhnt, dass das Vernunftwidrige gar nicht bemerkt, und das Empörende in der Idee nur als pikant, oder rührend und schauerlich empfunden wird.“

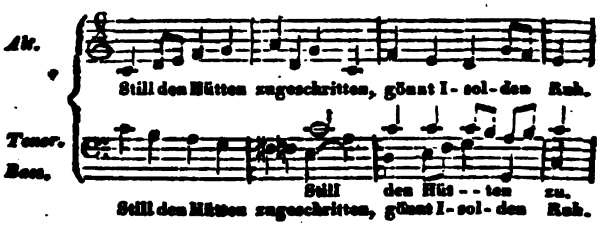
Dies gilt natürlich hier von demselben Gegenstande ebenfalls; es kommt aber der Wohlbrück'schen, von Marschner benutzten Bearbeitung wenigstens Konsequenz und bestimmte Veranschaulichung zu Statten. Gleich in der ersten Scene schliesst vor unsern Augen der Vampyr seinen neuen Bund mit dem Bösen; wir hören den Angstruf seiner Opfer; wir sehen ihn tödtlich verwundet und durch den energisch-wirkenden Mondstral zu neuem Leben erkräftigt. Der Konflikt wird schon hier in gesteigerter Kräftigkeit angelegt, indem Malvinens Geliebter es selbst ist, der den Vampyr zum neuen Leben hilft; den Eid der Verschwiegenheit ist er ihm auf eine

bedeutende Weise schuldig geworden. Wenn endlich der Vampyr fällt, bleibt das gerettete Paar vor unsern Augen, und unser Mitgefühl für sein Glück lässt den Nachhall des schrecklichen Ereignisses milder verhallen. Nicht so überlegt ist die Lindpaintnersche Oper angelegt. Daher mag es wol kommen, dass ihr talentvoller Komponist den wahren Inhalt seiner Aufgabe nicht so lebhaft ergriffen und festgehalten hat, als sein Nebenbuhler. Ein Mangel an musikalischem Talent und Geschick ist es gewiss nicht; vielmehr sind seit Euryanthe nur sehr wenig Opern geschrieben worden, die eine solche Liebe für musikalische Erfindung an sich, und solches Glück darin bezeugten. Man könnte aus dem Reichthum der Lindpaintnerschen Oper noch zwanzig Aubers zu „gemachten Leuten“ machen. Nur — die Musik scheint öfters neben der Scene zu stehen, etwa in der betrachtenden Weise der neuen Oratorien. Indess — wie könnten wir ein bestimmtes Urtheil aus so unvollkommner Bekanntschaft mit dem Werke schöpfen? Nur fragweise sind unsere Aeusserungen zu verstehen.

Nach einer aus Motiven der Oper gewebten, feurig gearbeiteten Ouvertüre, die der Klavierauszug im vierhändigen sehr zweckmässigen Arrangement enthält, beginnt die Oper mit einem überaus lebhaften und anmuthigen Reigenchor; das Ganze ist Ein Guss, das Orchester Ein lebhaft mit fortnehmender Zug, die Singstimmen sind überall angemessen gesetzt und bisweilen interessant individualisirt, ohne den scenischen Gang zu schwierigen Kombinationen zu verstricken: es ist einer der interessantesten heitern Opernchöre, die Ref. kennen gelernt, und scheint ihm im Ganzen der gelungenste Satz der Oper — so weit man aus dem Klavierauszug urtheilen kann.

Dies gilt unbedingt bis zu einem Allegro agitato, in dem „Balbine“ mit dreifachem Weheruf auftritt. Der fragende Chor erfährt, dass Isolde (Portamours Tochter, Hypolits Verlobte, die Heldin der Oper) vermisst werde; auf einer Jagd habe ein Unwetter die Jäger zerstreut, Isolden habe man nicht wiedergesehn. Alle vereinen sich in einem sehr würdig und affektvoll geschriebenen Chor zum Gebet um ihre Rettung. — Hätte der Dichter das Seinige sowohl gethan, wie der Komponist, so würde die Introduction nichts zu wünschen übrig lassen. Aber leider bereitet sie von der kommenden Handlung so gut wie nichts vor; man wird eher denken, Isolde sei verirrt oder entführt, eher an alles andere, als an einen Vampyr.

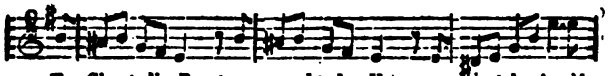
Erst eine darauf folgende Romanze erzählt vom Vampyr: die Musik ist der schauerlichen Sage im Mund eines Landmanns (das scheint der Singende, Etienne, zu sein) angemessen, und für den Inhalt nicht ohne malerische Andeutung. In einer darauf folgenden, vom Dichter allerdings bombastisch angelegten, vom Komponisten reich und für den Sänger dankbar geschriebenen Scene schwört Hypolit für Isolde das Leben zu wagen, den Schrecken der Hölle, der Feuersglut und Wasserflut zu trotzen u. s. w. Aus dem stürmischen Anfang, wendet er sich mit sanfterer Empfindung, Hülfe flehend, an den Chor (Andante affettuoso), der nun das Allegro-Motiv wieder ergreift. Das Gewebe der zuletzt bravourmässig geschriebenen Solo- und der Chorstimmen ist gewiss effektvoll zu nennen. Aber leider hat der Dichter dafür gesorgt, es recht eigentlich als blinden Lärm erscheinen zu lassen; denn plötzlich — findet sich Isolde von selbst ein. Kein Wunder, dass die zärtlichen Bewillkommnungs-Worte des Paares etwas lau geschrieben sind; der Komponist hatte sich für den ersten Gedanken des Dichters begeistert; der Strom der Töne lässt sich aber nicht nach Einfällen lenken, ohne zu stocken oder zu erkalten. Lindpaintners musikalisches Talent führt ihn noch zu einem interessanten, beruhigendem Schlusssatz des Chors, der das liebende Paar sich selbst überlassen will. Dieses dreistimmige Thema



wird von Sopran, Alt und Tenor auf der Quinte wiederholt, mittels des doppelten Kontrapunktes in der Oktave weiter verarbeitet, zu einem musikalisch gewiss sehr wirksamen Schlusse. —

Wozu aber hat die ganze Anlage von Seiten des Dichters bis jetzt geführt? zu folglosen Aufregungen.

Nach einem sanften, empfindungsvollen Liebesduett Isoldens und Hypolits, bricht erstere in einer Scene in schmerzliche Klage aus, dass ihr Herz nicht seiner Liebe pflege, dass es seit dieser Nacht verbotenen Trieben sich geöffnet. Sie nennt sich der Hölle Braut; das leidenschaftliche Allegro



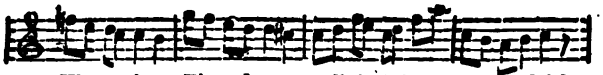
hat das Hauptthema, ein darauf folgendes, der sanftern Rückerinnerung an schönere Tage geweihtes Andantino ein anderes Motiv der Ouvertüre gegeben; das erste Allegro kehrt wieder, schwungvoll, aber vielleicht zu weit für den scenischen Effekt ausgeführt.

Die folgende Musikscene ist eine Maëstoso-Arie Portamours:

Bald lehrten Roma's Säulenhallen,
Wie Reiche blühen und vergeh'n;
Bald sah man uns in Hainen wallen,
Wo Palmen und Oliven weh'n; —

es folgt eine Rückerinnerung an Hellas und seine grosse Vorzeit, seine Götter, die eben den angedeuteten Karakter der Arie dem Komponisten aufgenöthigt hat; eine Erinnerung an den Freund, der ihm dort in das Grab gesunken, schliesst. Dies ist nach jenen Worten Isoldens und der zuvor gesungenen Romanze die einzige Vorbereitung auf das Erscheinen des Vampyrs. Man kann das Kommende allerdings errathen; aber man sieht es nicht kommen, und fühlt es nicht mit der Gewalt der Gegenwärtigkeit, die eben die Bühne ausüben soll.

Das Finale beginnt mit einem interessanten Terzett der drei Haupt-Personen; die Liebenden, im Begriff, den ewigen Bund zu schliessen, schwören sich Treue; Heiterkeit, Wonne erfüllt auch Isolden,



die sich ihrem verstörenden Gefühle, das sie in der Scene äusserte, entrissen zu haben scheint, Ein glänzender, froher Chor tritt ein (wohl der dramatisch-frischeste Satz seit der Introduction) man will zum Altare gehen; da tritt Etienne auf:

Herr Graf! mir fehlen Worte,
Denn mich erschreckt, ich weiss nicht, was —
So eben trat durch jene Pforte
Ein junger Mann ganz leichenblass u. s. w.

Solche Verse würden freilich geeigneter sein, den um Nichts Erschrockenen auslachen zu lassen, als sein unheimliches Gefühl uns mitzutheilen. Indess hat der Musiker viel gethan, dem Dichter auszuhelfen; bei Etienne's Worten und dem Eintritt Aubri's (des Vampyrs) ist besonders das Orchester andeutungsreich.

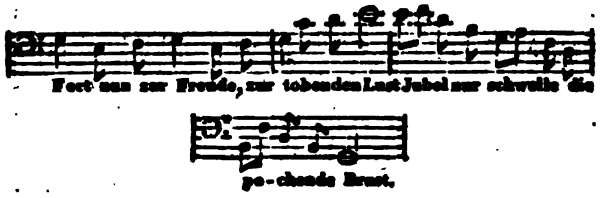
Ref. kann hier eine Bemerkung nicht unterdrücken, auf die Gefahr, dass man sie fälschlich für Spott nehme; sie ist aber sein Ernst. — Sollte nicht die ohnehin schon lächerlich unzweckmässige Einrichtung unserer Komödienzettel einen Einfluss auf manche Dichter, besonders Operndichter, ausüben? Diese Steckbriefe erinnern uns ohnehin mit Gewalt, dass die Personen auf der Bühne gar nicht sie selber, sondern Herr und Madame N. N., königliche und kaiserliche Hofschauspieler mit staatsbürgerlichem Rang u. s. w. sind; sie verrathen uns alles, was der Dichter gern verborgen hätte, um gehörigen Orts damit zu überraschen. Sollten nicht umgekehrt schwächere Dichter, z. B. der unserer Oper, sich darauf verlassen; man werde schon wissen, wer Aubri sei und was von ihm zu halten? Die Hypothese mag drollig scheinen; aber ohne sie ist in der That nicht abzusehen, warum der Eintritt Aubri's, der wenigstens der wichtigste Hebel der Handlung ist, wo nicht die Hauptperson, so unwichtig erfolgt. —

Isolde erkennt in ihm „das Traumbild," das sie in dieser Nacht von der treuen Liebe für Hypolit verlockt; Port d'amour und Aubri sprechen die Freude des Wiedersehens in einem kurzen, nicht eben bedeutenden Duettsatze aus, in dem jener sagt:

Den Tod selbst bezwangst du —

ohne einem solchen Wunder sonderliche Aufmerksamkeit zu schenken. Vielmehr spricht er sogleich, ohne nur ein veranlassendes Wort von Aubri zu erwarten, aus, dass Isolde nun dessen Gattin werden müsse; er habe früher sein Wort gegeben; auch Isolde verlässt den Bräutigam, Hypolit droht dem Aubri Rache, dies ist der Stoff zu einem leidenschaftlich und kräftig durchgeführten Schlusssatze.

Ein heiteres, frisches Vorspiel eröffnet den zweiten Akt und leitet ein artiges Terzett Lavigne's und Mortons mit Lorette, der Braut des erstern, ein, das einen angenehm und singbar gesetzten Kanon enthält, in der Weise, wie man sie in Opern liebt. — Etienne vergleicht in einem alla Pollacca, das sich, von der Bühne herab gut vorgetragen, recht beliebt machen könnte, die Frauen den Blumen. — Ein heiterer Chor begrüsst Aubri, den Gutsherrn, der mit Port d'amour naht, und unvermerkt der ländlichen Braut das Versprechen eines Rendezvous abdringt. Ein frohkräftiges Allegro con molto spirito, von Aubri eröffnet:



schliesst dieses Ensemble ab, und bestätigt unsere Meinung von Lindpaintners musikalischem Talent. Weniger gewinnt dabei Aubri's Karakteristik, der in der angegebenen Weise, auch bravourmässig beschäftigt, nichts Spukhaftes, höchstens eine zu wilde Fröhlichkeit verräth, die von den Uebrigen getheilt wird. Für einen Bassisten mit guter Stimme und besonders kräftiger Tiefe ist diese Partie dankbar geschrieben; überhaupt hat der Komponist für solche Stimmen und den Vortheil geübter Sänger gesorgt.

Das beweiset er gleich wieder in der nun folgenden Arie Hypolyts, die alle Vorzüge der frühern theilt und zwischen Allegro und Andante, nach den entgegengesetzten Stimmungen des Bedrängten, wechselt. — Lorette singt (freilich in Des-dur) ein artiges Liebeslied, das gleich darauf in einer Kavatine von Etienne (A-moll) parodirt und in eine moralische Erinnerung an die Flüchtigkeit der Jugend verkehrt wird; das Orchester ist, wie immer, interessant beschäftigt. Natürlich hindert die parodische Moral nicht das Rendezvous und Duett Lorette's mit Aubri; Hypolit und Lavigne belauschen sie, wodurch der Satz zum Quartett wird. Man hört den Chor der nahenden Hochzeitgäste, Lorette lässt sich endlich bewegen, mit Aubri zu fliehen, — da schiesst Hypolit ihn nieder. Der Chor und Port d'amour eilen bestürzt herzu; Lavigne bezeugt, dass Aubri ihm die Bräut habe verführen wollen, Port-d'amour beklagt den neuen Verlust des Freundes und schwört diesem, — Isolden das Ereigniss bis 12 Uhr nicht zu verrathen. Die Natur geräth in Aufruhr, der entsetzte Chor entflieht, Aubri, sterbend oder schon verschieden, bleibt allein, der Mondesstrahl bescheint ihn und beseelt ihn mit neuem Leben. „Er schreitet kräftig vor und spricht donnernd, doch mit furchtbarem Hohne" melodramatisch in die Musik hinein:

Wer kann die Todten morden?
Noch ist Isolde mein!

Aktschluss. — Der Unbedacht des Dichters ist fast unbegreiflich; er kündigt den Vampyr an, führt ihn bis zum Moment, der seine freilich schauderhafte Existenz offenbaren sollte — und lässt ihn meuchelmorden von einem Dritten, der bei dem gegenwärtigen Vorgange eigentlich gar nicht betheiligt war, und überhaupt der Braut und ihrem Vater mehr zu grollen Ursach hatte als dem Fremdling. Dem Zuschauer fehlt die entschiedene Handlung, während die Mithandelnden nach unbemerkbaren Motiven handeln, und die merkbaren nicht zu gewahren scheinen. Schade um die schöne Musik!

Eine gefühlvolle Arie Isoldens eröffnet den dritten Akt; sie fleht um Erleuchtung von oben. Hypolit erscheint, (Finale) betheuert vergebens, dass er nur Isolden habe retten wollen; sie ist mit Entsetzen und Hass gegen den Mörder erfüllt; auch er stimmt endlich in ihre Worte:

Wo Liebe glühte, regt sich Hass,
Ich fühl's ich kann nicht widerstehen u. s. w.
Fort! { seinem / ihrem } Anblick zu entfliehn.

Doch — „die frühere Neigung regt sich noch;' sie nehmen zärtlichen Abschied auf ewig; Isolde

bleibt zurück, ihr ganzes Glück scheint mit Hypolit zu fliehen; sie fleht um Erleuchtung von oben, und — das Traumgesicht jener Nacht (Aubri) verliert seine Macht, „Wonnegefühle beleben die Brust, das Trugbild der Hölle verschwindet." Man hat die Kunst erfunden, schöne alte Gemälde von der verdorbenen Leinwand abzulösen und auf bessere überzutragen; wenn doch das mit Musiken auch so leicht ginge! wie vieles wäre dan an Lindpaintner's Werk anszuzeichnen!

Isolde begreift, dass Aubri ein Vampyr ist, da tritt dieser auf, sie wenigstens zu verderben, die sich ihm nicht ergeben will. Portamour tritt ihm entgegen, schleudert Aubri, der durchaus Isolden zur Gruft, zur Hölle führen will, zurück, entflieht mit ihr — Aubri wird von Teufelslarven zur ewigen Strafe abgeholt, der Palast stürzt zusammen, ein Dankgebet, vom Chor gesungen, schliesst. — Gebe der Himmel dem braven Lindpaintner bald einen guten Operntext!

Wir haben in den vorigen Blättern der Zeitung einige deutsche Opern mit neufranzösischen und italienischen zusammengestellt gesehen. Auch dieser talentreichen und doch. wie wir besorgen; nicht lange haltbaren deutschen Oper folge die eines Neufranzosen, von der wir nur die Ouvertüre gehört (und zwar in ungünstiger Zusammenstellung) und den Klavierauszug vor uns haben. Es ist;

Makbeth, heroische Oper in 3 Akten, nach Shakespeare, in Musik gesetzt von André Hypolit Chelard. Vollständiger Klavierauszug (mit deutschem und französischem Texte) von Lachner. Falter in München.

Die Oper ist bekanntlich zuerst in München aufgeführt worden, hat dort grosse Anerkenung gefunden und einen ehrenvollen Platz auf dem Repertoire behauptet; dass sie anderwärts zur Aufführung gekommen, wüssten wir nicht. Der Klavierauszug ist nicht überall bequem und fliessend, dagegen mit einem löblichen Streben nach Vollständigkeit — so weit man ohne Partitur urtheilen kann, geschrieben. Die Ausgabe ist mit dem Bildnisse des Komponisten geschmückt. — Es ist, indem wir uns zur Sache wenden, nicht unsere Absicht, Vergleichungspunkte zwischen dieser und der vorigen Oper herauszuheben; nur das allgemeine Verhältniss sei erwähnt; vielleicht ladet eben dies deutsche Komponisten zur Selbstprüfung ein.

Man darf nur einen Theil beider Opern nach einander durchgehen, um sich zu überzeugen, wie weit reicher das Naturell und die Kunstausbildung des Deutschen ist. Besonders entbehrt der Franzos aller der Erfindung, die selbst bei der glücklichsten Naturanlage nur nach beharrlicher Arbeit im eigentlichen Sinn ihre Borne öffnet. Nicht blos Mängel, sondern offenbare Fehlgriffe treten aus dieser Minder-Begabtheit hervor; es scheint dem Komponisten für seine Vorstellungen nicht selten die eigne Musiksprache, ja sogar die Erinnerung an gleichartige Leistungen Anderer sich versagt zu haben, und er dann wohl zu einem ganz heterogenen Ausdrucke zu greifen. Nicht selten hat er sich auch wohl von dem Wunsche überschleichen lassen, mit seiner eigenthümlichen Absicht die Reiz- und Verführungsmittel — denn so muss auch er nach seinem Standpunkte sie ansehen — der neufranzösischen und italienischen Opernweise zu verbinden; dies misslingt ihm aber am meisten, weil es seiner Intention am fremdesten ist.

Allein neben all' diesen Mängeln und Fehlgriffen tritt ein höher gerichtetes, wohlüberlegtes Streben hervor, das dem Komponisten die Achtung eines jeden (Musikers oder nicht) sichert, der ein männlich ernstes Wollen, der Karakter und Haltung an Arbeitenden zu schätzen weiss. Wieviel auch von französischer Theatermanier in seinem Werke webe, wieviel man schon gegen die Wahl der Fabel sagen könnte: man muss anerkennen, dass das Streben, uns ein Bild gewaltiger Leidenschaften und Zustände des Menschen aufzustellen, ein höheres ist, als der Versuch mit einem uns gleichsam aufgezwungenen Aberglauben als Effektmittel für das Grauen, oder gar das kupplerische Bestreben eines Auber, uns durch musikalisch-scenische Lascivitäten zu gewinnen.

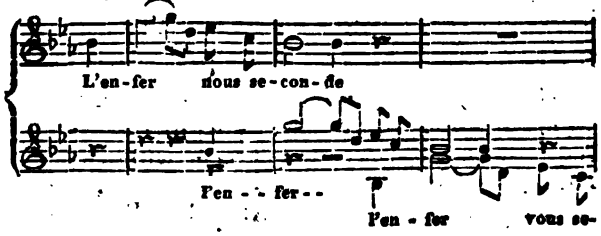
Die Energie des Karakters hat dieser Franzose voraus. Er verdankt sie seinem Vaterlande, dessen reges politisches Leben dem ganzen Volk erhöhten Lebenspuls mitgetheilt hat. Nur die wenigen selbständigen, auf sich selbst beruhenden, aus sich selbst lebenden und schaffenden Geister vermögen ihrem Karakter auch unter uns eine nicht untergeordnete, dann aber auch schon überlegene Haltung zu erwerben. Diese sind überall die Gipfelpunkte des Volks; in Frankreich wird selbst der Minderbedeutende vom höhern Tone des Volks getragen. Wir müssen ihm die Ehre mit beimessen, die eigentlich seinem Volke gebührt; dagegen unsere überlegene Geister in ihren Unternehmungen durch die Entspännung des Volks leicht ungefördert bleiben. Zwei Momente höherer Erregung hat Frankreich in unserm Jahrhundert erlebt: die ruhmglänzende Kriegs- und Kaiserperiode und die jetzige Revolution; dazwischen lag die Restaurationsperiode,

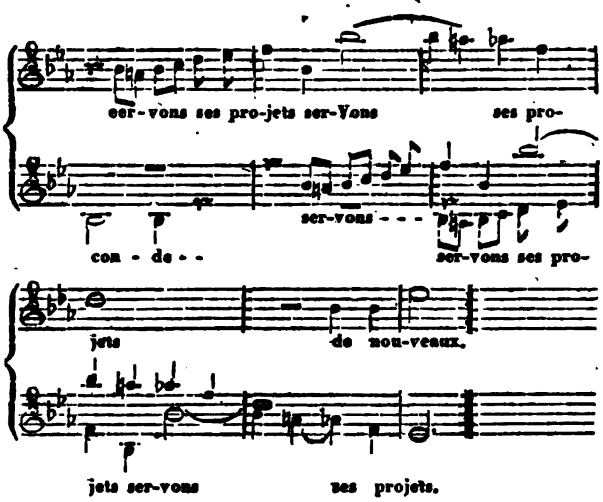
von der (ohne dass wir uns ein Urtheil in fremdem Gebiete hier erlauben) wenigstens das zuzugestehen sein wird, dass das Volk nicht einen höhern Aufschwung gezeigt, sondern sich den kleinen Geschäften und Vergnügungen des Friedens und der Zurückgezogenheit von öffentlichem Leben zugewendet hat, wie in jenen Perioden den Angelegenheiten des Kriegsruhms und der (wahren oder vermeintlichen) Volks-Rechte. Die Kaiser-Periode hat unserer Kunst in Frankreich den Spontini gegeben, die Restaurationsperiode den Auber. Chelard gehört mit seinem Makbeth weder dieser, noch der neuesten Zeit an, ist auch in der That in seinem Vaterlande noch nicht zur Anerkennung gekommen.

Doch von seiner Oper. Die Ouvertüre.

Nach einigen Tremolo-Akkorden setzt ein Marsch ein, aus der Oper entlehnt, wo er Dunkans Stammes- oder Königsmarsch scheint. Die Andeutung ist in der Ouvertüre nicht bedeutend und der Marsch selbst noch weniger; um so energischer dagegen das erste Thema des Hauptsatzes, ganz angemessen den heroischen Scenen, die uns zu Anfang der Oper erwarten. Schade, dass die Erfindung nur in diesem einen Momente der Ouvertüre bedeutend genug war. — Ein ungestümer, rastlos fortgeführter, mit grossen Schlägen noch effektvoller gesteigerter Chor der Krieger eröffnet die Scene; sie vermissen ihren Feldherrn Makbeth, und wollen im unmuthigen Schmerz Waffen und Fahnen zerbrechen. Fanfaren rufen sie in das Lager zurück. Douglas (dem Dunkan in der Oper seine Tochter Moina bestimmt hat) mit Ehrenbelohnungen für Makbeth vom Könige angelangt, erfährt vom Unterfeldherrn Lenox, dass Makbeth vermisst werde, und bezeichnet eine Schlucht, wo Hexen wohnen, ihn dort zu suchen; dies giebt ein Solo mit Chor der Krieger, nicht eben von tiefem oder originalen, wohl aber angemessenem Inhalt.

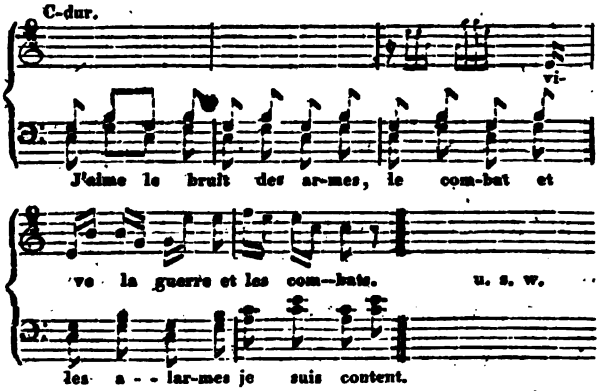
Die folgende Scene zeigt uns die Hexen, Makbeth erwartend, Zauber bereitend. Davon hat nun der Franzose keine Ahnung gehabt; man kann das ihm nicht mehr zurechnen, als seinen berühmten Landsleuten, Victor Hugo und andern, die sich in unsere sogenannte Romantik, oder in unsern Göthe, hineinzuarbeiten, hineinzuübersetzen trachten. Ein Paar schärfere Dissonanzen thun es eben nicht; und gemessene, legitime Rhythmen, von denen der Franzos nicht loskommen kann, verwandeln die Hexen in ehrbare Laborantinnen. Fast komisch ist es, dass sie zuletzt gar in eine Art von Parademarsch fallen:





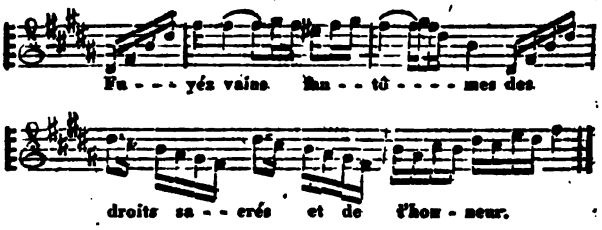
Makbeth wird von ihnen prophetisch begrüsst, die Vision des Dolchs schon hier in seinem Rec. benutzt; er kämpft das böse Gelüst nieder in einer durchaus modern-marschmässigen Arie; das wäre sogar für den Ueberläufer bei Waterloo zu wenig gewesen. Die Kriegerschaaren finden ihn, Douglas begrüsst ihn als Than von Kawdor, sagt in einem sanften Arioso, dass der König nach Inverness gezogen, um dort zu übernachten; ein angenehmer, marschmässig geschriebener Chor schliessen den Akt. — Man kann die in ihm gezeigte musikalische Erfindung arm nennen, die ewige Marschbewegung monoton, manches geradezu verfehlt; aber die Intention erhebt den Komponisten über die meisten Zeitgenossen, die mit reichern Mitteln das Rechte und Würdige nicht einmal zu erreichen trachten. Nicht so rein hat sich Chelards Streben in den folgenden Akten erhalten.

Ein marschmässiger Trinkchor eröffnet ihn; aber der marschmässige Gedanke ist zum Theil sehr unglücklich auf die Singstimmen übertragen, z. B.



Lady Makbeth tritt auf, von argen Vorsätzen bewegt, in tragischer Haltung; aber hier ist es, wo der Komponist nicht gewagt hat, aufzugeben; was die Mode von unsern Bravoursängerinnen

zu empfangen gewohnt ist. Lange Bravourkadenzen hängen sich musikalischen Accenten an, die eine grossinnigere Bestimmung haben; sie stehen der Makbeth freilich, wie die heutigen Lockenwülste dem Kopf einer Antike stehen würden, oder noch angemessener. Bald werden wir dieses Unkraut wuchern sehen. — Eine leidenschaftliche Arie folgt, wird von einem feierlichen Chor aus der Ferne unterbrochen, der König Dunkan feiert, ihm langes Leben wünscht. Spottend fasst sie die letzten Worte auf, unleugbar in tragischer Haltung beginnend, aber eben so unleugbar in einem marschmässigen Bravoursatz à la Rossini



auslaufend, der in schwarzen Linien voller Sechszehntheile seine Schlangenbahn über den Chor weg gezeichnet hat. Makbeth wird von der Gattin, die dem Könige Gift gemischt hat, zur Missethat entflammt. Jetzt folgen Ballette und Festchöre, die manches Interessante unter viel mehr Unbedeutendem enthalten. Ein Gebet des Königs mit Chor schliesst das Fest; er segnet den Bund seiner Tochter mit Douglas, den er zu seinem Nachfolger ernennt; das liebende Paar dankt mit Fiorituren à la mode, die endlich des Königs und Makbeths Gesang — versüssen, wie es nur je Rossini in süssem Rausche gethan, — nur nicht so angenehm. Makbeths Verwirrung erregt Aufmerksamkeit — vergebens dringt man in ihn, Treue zu schwören, die Erscheinung der Hexen (nur ihm sichtbar) wehrt es ihm; Alles ist betroffen. Dunkan begiebt sich gleichwohl zur Ruh und der Chor entfernt sich mit einem eben so ansprechenden als unpassenden Gesange. — Jetzt kommt die aus Shakespeare berühmte Mordscene, die Chelard so stark, als seine Kräfte zuliessen, gezeichnet hat. Die Hexen und Flammenbäche verfolgen ihn nach vollbrachter That, und so ist Shakespeares — Maschinist überboten.

Im dritten Akte sagt uns Moina nach einigen unruhvollen Worten in sehr überladenem Bravourgesang, dass sie die Reize der Natur und der Ruhe dem Thron vorziehe; ein einfacher geschriebenes und bewegtes Duett mit Douglas folgt; ein langes Harfenspiel leitet einen theilweise recht angenehmen Morgengesang des Chors mit Bravoursätzen Moina's ein. — Fragt man nach dem Zweck all' dieser Scenen? so ist es die alte Theaterpraktik, die sie dem französischen Künstler eingegeben, um zwischen den vorigen und nachfolgenden Schreckensscenen einen Gegensatz aufzustellen; der Gegensatz ist auch wünschenswerth, nur müsste er dem Gange der Handlung als ein nothwendiges Moment abgewonnen sein.

Jetzt tritt nun Lady Makbeth nachtwandelnd auf, verräth so erst die Missethat (sehr schwach und unklug angelegt) tödtet sich selbst, Makbeth, da er alles verrathen sieht, folgt ihr in den Tod, und das wäre denn Shakespeare, in eine französische Oper übersetzt. Aber berechtigen uns unsere neuen Opern zu Spott? — —

Im Eingang der vorigen Rec. haben wir den Einfluss der napoleontischen Zeit in Spontini, und der Restaurationsperiode in Auber anzudeuten versucht, nach dem öfters und neuerdings von uns bezeichneten Karakter beider Komponisten. Hier meldet sich sogar ein Repräsentant der neuesten Zeit, der Befreiungstage.

La parisienne, marche nationale; Variations caracteristiques pour le Pianoforte, par Henri Herz. Oe. 58, Bei Schotts in Mainz.

Nein; ein Repräsentant dieser grossen Tage ist der Virtuos nimmermehr, sondern Angeborner der vorigen Zeit. Und doch, indem er sich auf seine Weise für das glänzende Ereigniss zu interessiren suchte, wurde er auf einen höhern Standpunkt erhoben. Er hat wenigstens das Streben gehabt, die einzelnen Verse des Delavigneschen Liedes in karakteristischen Variationen darzustellen, und damit hat er mindestens einen mannigfaltigern Effekt hervorgebracht, als mit dem endlosen Bravourgeklingel der meisten Modevariationen. Man kann dieses Werk vor andern Herz'schen empfehlen; auch liegt ihm ein Abdruck des Nationalliedes mit gelungener Uebersetzung von Haupt bei. Die Edition ist höchst sauber; noch mehr fast bei folgendem Werke:

Grandes Variations di Bravura, pour Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor, par Charles Czerny. Oe. 232. Schott in Mainz.

in dem der beliebte Wiener Introduktion und Variationen über die Diavolo-Romanze giebt, die höchst brillant, zum Theil sehr schwer, durchaus aber höchst elegant, zierlich und modern sind. Ein drittes Werk dieser Art,

Variations brillantes pour Pianoforte et Violoncelle par Dotzauer, et son fils Bernard (bei Simrock in Bonn)

wird besonders den Violoncellisten willkommen sein, die Herrn Dotzauer schon so manche angenehme Gabe verdanken. Alle drei Editionen enthalten blosse Figurirungen und ein etwas mehr modulirtes Minore.

Deux capriccs pour Pianoforte et Violoncelle, par Ant. Hüttenbrenner. Oe. 6. Haslinger in Wien.

Eine ungleich bedeutendere Gabe für dasselbe Publikum. Der Verf. hat das Wort Caprice in seiner vollen Bedeutung genommen, nicht blos eigne Figuren, sondern eigne Gedanken mit einer Art von Eigensinn festgehalten und durchgeführt. Beide Instrumente sind selbstständig beschäftigt.

H. B.

Trois Duos pour Alto et Violoncelle par M. F. Kähler. Oe. 5. Bonn chez N. Simrock. Prix 8 Fr.

Ref. kennt die frühern Werke des Herrn Verf. nicht; in dem hier genannten zeigt er sich mit den erwählten Kompositionsformen und der Natur der Instrumente, für die er schreibt, hinlänglich bekannt, um den Bratschisten und Violoncellisten, besonders aber den diese Instrumente noch Studirenden eine willkommene Beschäftigung in seinen Duos bieten zu können. In der Erfindung steht er nur wenigen nach, die sich Kompositionen unter so beschränkenden Bedingungen, wie für zwei Saiteninstrumente zum Studium, unterzogen haben. Solche Werke sind, wenigstens dermalen noch, für die Bildung der Instrumentalisten unentbehrlich, und daher willkommen zu heissen, wenn man sie so solide, wie Herr Kähler, schafft. Wenn man sie aber freilich nach ihrem künstlerischen Inhalt mit dem vergleicht, was für Pianoforte und Orchester bereits geleistet ist, so kann man nicht verkennen, wie weit diese noch nothwendigen Tonstücke hinter dem Standpunkte der Kunst zurückliegen, und wie sehr sie dazu beitragen müssen, die Mehrzahl der Instrumentisten unter dem Niveau des Kunststandes zu halten. Dies ist aber keines wegs als ein Vorwurf für Herrn Kähler zu verstehen, sondern als eine Erinnerung, dass für die Bildung der Instrumentisten auf eine ganz andre Weise, als jetzt, gesorgt werden müsste. Bis dahin ist auch Herrn Kählers Arbeit empfehlenswerth.

Der Violoncellstimme ist in kleinern Noten die Partie der Bratsche partiturmässig beigefügt, was der Lektüre und dem Studium gleich günstig ist. Die Edition ist so solide wie alle Simrockschen.

N.

Berichte.

Berlin, den 28. November 1830.

Alfred, heroische Oper, gedichtet von Theodor Körner, komponirt von J. P. Schmidt,

wurde heute im Königl. Opernhause vor einer überaus zahlreichen Versammlung zum ersten Male aufgeführt. Der Komponist hat sich schon früher durch Liederspiele und Operetten im Publikum Theilnahme erworben, und war derselben im Voraus gewiss, da er jetzt an der Hand des gefeierten Sängers der Befreiungskämpfe ein höheres Feld zum ersten Male betrat. Auch fand sein Werk von der Ouvertüre bis zum Schlusse des Ganzen wiederholten Beifall, und verdiente ihn durch sanft ansprechende Melodien, durch gut gesetzte Chöre, ein wirksam beschäftigtes Orchester und das erfolgreiche Streben nach angemessenem Ausdruck.

Die Hauptrollen waren durch Fräulein von Schätzel, Herren Bader, Devrient und Zschiesche besetzt und wurden von ihnen allen mit Fleiss und Eifer — soweit man in einer ersten Aufführung erwarten darf — ausgeführt.

Für eine ausführlichere Beurtheilung fehlt es in diesem Jahrgang an Raum; doch ist kein Zweifel, dass die Oper sich auch im nächsten Jahre ihre Stelle im Repertoir und in den Beurtheilungen erwerben wird.

M.

Konzert.

Die Herren Hauck, Klavierspieler und geschätzter Lehrer, und Panofka, Violinist, werden

Donnerstag, den 9. Dezember

ein grosses Konzert geben, in dem eine vollständige Mozartsche Symphonie und von Herrn Hauck das herrliche Es-Dur-Konzert von Beethoven aufgeführt werden soll. Von dieser Anordnung ebensowohl, als von der bereits anerkannten Virtuosität der Konzertgeber haben die Kunstfreunde reichen Genuss zu erwarten.

M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei ein Verlagsbericht der Herren Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen).

Verzeichniß von Büchern,

welche

bei verschiedenen Verlegern erschienen, und in allen Buchhandlungen,

in Berlin in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung

Nr. 13. unter den Linden Nr. 34, zu haben sind. den 4. December 1830.

Dieses Verzeichniss wird dem Freimüthigen und der Berliner allgem. musikalischen Zeitung beigelegt.

Der unterzeichnete Eigenthümer der seit 50 Jahren unter der Firma N. Simrock in Bonn bekannten und im blühendsten Zustande sich befindenden Verlags-Musikhandlung, beabsichtigt dieselbe aus freier Hand zu verkaufen. Ueber das Nähere beliebe man sich in portofreien Briefen an ihn selbst zu wenden.

Bonn im November 1830. N. Simrock.

So eben ist in eleganter Ausstattung erschienen und in allen Buch- und Musik-Handlungen zu haben.

A. E. Müller, kleines Elementarbuch für Klavierspieler, als wesentliche Grundlage der Kunst das Klavier oder Pianoforte zu spielen. Neue Ausgabe mit Zusätzen von Carl Czerny. — Preis 1 Thlr. 16 Sgr. Leipzig im Bureau de Musique von C. F. Peters.

Dieses für den ersten gründlichen Unterricht als höchst brauchbar anerkannte und allgemein beliebte Werk entbehrt in seiner neuen Gestalt keinen der Vorzüge, welche es zeither rühmlichst auszeichneten, sondern sie sind noch vermehrt durch Erweiterung des Textes — Notenbeispiele mit Fingerübungen, vorzüglich bei dem Capitel der Verzierungen und überhaupt durch Verbesserungen, wie sie die Fortschritte der Kunst erheischten. — Mit vollem Rechte darf daher dieses Elementarbuch Lehrern und Schülern als vorzüglich zweckmäßig empfohlen werden, auch ist, ohnerachtet des vermehrten Inhalts dennoch der frühere billige Preis unverändert geblieben.

Schöne Literatur

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Ansichten und Umrisse

aus den Reisemappen zweier Freunde,

herausgegeben von

F. v. Elsholtz.

Erster Theil. 8. geheftet. Preis des 1sten und 2ten Theils, welche nicht getrennt werden, 3 Rthlr.

In den kritischen Blättern der Hamburger Börsenhalle No. 18. heißt es bei Gelegenheit einer Beurtheilung des vorliegenden ersten Theils:

„Dieses Buch gehört unstreitig zu der besten Reisebeschreibung die neuerdings erschienen sind; es erinnert in mehr als einer Beziehung an die Briefe eines Verstorbenen: Wie jene Briefe ist es das Werk eines durch die Welt, nicht durch die Bücher gebildeten Mannes; an Lebendigkeit der Darstellung steht es den Briefen nicht nach; im Ganzen aber ist es anspruchloser, der Humor leichter, der Witz weniger bitter. Das rechte Maaß von romantischem Interesse und von Abentheuern, deren Beschreibung manchmal gewandt an den Gränzlinien des Schicklichen hinläuft, ist den gehaltvolleren Partieen glücklich als leichtere Zugabe beigemischt. Die kleinen Gedichte, welche die Erzählung an einzelnen Stellen nicht so wohl unterbrechen als beleben, lassen auf ein leichtes und glückliches Talent schließen u. s. w." Am Schluße noch „wir sehen dem zweiten Bande, und wenn er noch einen dritten ankündigen sollte, mit Vergnügen entgegen."

(Dieser erwartete zweite Theil befindet sich bereits unter der Presse und wird in wenigen Wochen ausgegeben.)

Nicolaische Buchhandlung in Berlin, Stettin und Elbing.

An alle Journalzirkel, Lesegesellschaften, Leihbibliotheken und Leser von Zeitschriften.

Wir zeigen an, daß folgende in unserm Verlage erscheinende Zeitschriften auch im nächsten Jahre fortgesetzt und wie bisher durch alle Buchhandlungen, Zeitungsexpeditionen und Postämter zu beziehen seyn werden.

Leipziger Allgemeine Modezeitung.

Eine Zeitschrift für die gebildete Welt, herausgegeben von Dr. J. A. Bergk. 32r Jahrgang.

Diese schon seit 31 Jahren ununterbrochen bestehende Zeitschrift erfreut sich einer regen Theilnahme; wir bitten die Freunde unterhaltender Lectüre, des guten Geschmacks und der Moden auch diesmal um gütige Unterstützung des Unternehmens.

Der äußerst billige Preis der Zeitschrift, für den Jahrgang zu 65 gedruckten Quartbogen, mit 52 Kupfern in 4to oder circa 200 Abbildungen der neuesten Pariser, Londoner und Wiener Moden, 14 Tage nach deren Erscheinen in den benannten Hauptstädten, ist 6 Thlr.;

mit 104 Kupfern, die erwähnten Moden-Figuren und als Doppelkupfer: Portraits berühmter Menschen, Abbildungen neuer Meubles, geschmackvoller

Fenster-Gardinen, von Stick- und Strickmustern, Garten-Verzierungen, Equipagen, Maskeraden-Anzügen, und von dergleichen intressanten Neuigkeiten mehr, enthalten, 8 Thlr.

In jeder Woche werden 1 Bogen mit unterhaltenden Aufsätzen, Erzählungen, Gedichten, Correspondenzen u. s. w., der Tagesbericht für die Modenwelt mit den vollständigen Nachrichten über neue Moden, Gewohnheiten und Erfordernisse u. s. w. und zwei Kupfer ausgegeben.

Blätter aus der Gegenwart

für nützliche Unterhaltung und wissenschaftliche Belehrung. 2r Jahrgang. 52 Bogen in Quart. Mit Holzschnitten.

Diese neue Zeitschrift sprach das Publikum bei ihrem Erscheinen sogleich in dem Grade an, daß durch die zahlreiche Theilnahme, die sie schon in den ersten 6 Wochen gefunden hatte, deren Fortbestehen auf die Dauer begründet war. Das Haupt-Augenmerk dieser neuen Zeitschrift soll seyn, in dem Bereiche der Natur- und Menschen-Kunde, aller Künste und Wissenschaften und der Literatur aller Länder stets das Neueste und Interessanteste zuerst, nicht als Nachtreter anderer deutschen Zeitschriften, mit großer Schnelligkeit zu liefern. Alle Aufmerksamkeit erregende, auf obiges Wissen Bezug habende, Vorgänge, Thatsachen, Entdeckungen und Erfindungen, ferner Biographie, neuere Geschichte, charakteristische Schilderungen u. s. w. werden demnach ihren Hauptinhalt ausmachen.

Die Redaction derselben wird sich nichts entgehen lassen, was die allgemeine Aufmerksamkeit verdient, sondern darüber, die Wichtigkeit des Gegenstandes gemäß, längere oder kürzere Bemerkungen machen.

Alle den abstracten Wissenschaften angehörende trockne Dinge werden vermieden werden und dem auf dem Titel ausgesprochenen Entschlusse: Belehrung mit Unterhaltung zu verbinden, stets treu, von denselben nur das mitgetheilt, was jedem Gebildeten bekannt sein sollte.

Von dieser Zeitschrift erscheinen wöchentlich zwei Nummern in gr. 4; der Preis bleibt so niedrig gestellt wie beim ersten Jahrgange, nämlich für diejenigen, welche die „Blätter ꝛc." zugleich mit der Allgemeinen Modenzeitung, nehmen, 2 Thlr. 12 gGr. und für jene, welche sie einzeln zu erhalten wünschen, 4 Thlr. jährlich.

Bibliographie von Deutschland,

oder wöchentliches vollständiges Verzeichniß aller in Deutschland herauskommenden neuen Bücher, und Kunstsachen, mit Angabe der Bogenzahl, des Preises und der Verleger, nebst Anzeige derjenigen Unternehmungen aus den angegebenen Fächern, welche auf Subscription und Pränumeration gemacht werden, mit den dabei obwaltenden Bedingungen, begleitet von vier Registern und einem Verzeichniß der wichtigsten Neuigkeiten in der französischen, englischen und italienischen Literatur. 5r Jahrg. circa. 33 Bogen in 8. Preis 1 Thlr. 16 Sgr.

Da die neu erschienenen Werke jedesmal sogleich in die Bibliographie aufgenommen werden und für die Vollständigkeit dieser Verzeichnisse aufs gewissenhafteste von uns gesorgt wird, so können die Leser den Lauf der Literatur und Kunst Schritt für Schritt verfolgen.

Industrie-Comtoir in Leipzig.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt:

Johannes Wit, genannt von Dörring.

Fragmente aus meinem Leben und meiner Zeit. Dritten Bandes zweite Abtheilung. Schluß des Werkes. gr. 8. gegl. Velinpapier. geh. Preis 2 Thlr.

Von diesem merkwürdigen und vielfach angefeindeten Buche erscheint endlich der letzte und wichtigste Band. Er umfaßt des Verfassers Flucht aus Frankfurt, seine Verhaftung durch Verrath des Herrn von Hornthal in Baireuth, die Untersuchung durch den Freiherrn von Welden und Ministerialrath von Abel in Baiern, seine Auslieferung an Preußen, die Haft und Untersuchung in Berlin, seine Verhältnisse zur Mainzer Untersuchungs-Commission, seine Auslieferung an Oestreich, Haft und Untersuchung in Wien, seine Auslieferung an Dänemark, und endlich eine Menge der interessantesten Mittheilungen über die wichtigsten Personen und Ereignisse der vielbewegten Zeit. Das ganze Werk gewinnt in seiner Vollendung, wie man auch darüber denken mag, ein hohes politisches Interesse für die Geschichte unserer Zeit.

Bei Fr. Vieweg ist so eben erschienen:

Drei Tage aus dem Lebenslaufe eines Spielers.

Dramatisches Gemälde in 3 Abtheilungen von Theodor Heil. 8. gegl. Velinpapier. geh. 1 Thlr.

Dieses, durch die Aufführung auf allen besseren deutschen Bühnen und seine eingreifende Wirkung, bekannte Drama, möge von Niemand, am wenigsten aber von denen übersehen werden, welche eine Aufmerksammachung auf die furchtbaren Folgen der Leidenschaften des Spiels heilsam ist. Das Buch darf in dieser Beziehung besonders erst empfohlen werden.

Bei Fr. Vieweg ist so eben erschienen:

Neuer Novellenkranz

von Wilhelm Blumenhagen. 2r Theil. 8. fein Velinpapier. 2 Thlr.

Von dieser Sammlung ausgezeichneter Novellen eines unserer beliebtesten Erzähler, erscheint so eben der 2te Band, und wird allen Freunden geistreicher Lectüre empfohlen. Der erste Band, welcher sich der günstigsten Aufnahme zu erfreuen hatte, erschien im vorigen Jahre.

Neue schöngeistige Schriften.

G. Stilling, der Hofzwerg. 8. 1 Thlr. 22 Sgr. Auch

unter dem allgemeinen Titel: Sämmtliche Schriften 2te Sammlung, 49ster Band.

Th. Hell, dramatisches Vergißmeinnicht. 8tes Bändchen, broch. 1 Thlr.

sind in der Arnoldischen Buchhandlung erschienen und in allen Buchhandlungen zu bekommen.

Neue Schriften für Aerzte und Wundärzte.

Dr. S. Hahnemann, reine Arzneimittellehre, 1ster Band, 3te verbesserte Aufl. Ladenpreis 2 Thlr. 16 gGr., im Prän.-Preis 2 Thlr.

Alle 6 Bände kosten im Ladenpreis 12 Thlr. 16 gGr. im Prän. Preis aber nur 9 Thlr. 12 gGr. bis zur nächsten Ostermesse, in allen Buchhandlungen.

Neue Zeitschrift für Natur- und Heilkunde. Herausgegeben von Carus, Kreißig, Seiler ꝛc. Erster Band, zweites Heft. gr. 8. broch. 1 Thlr. 12 gGr.

Dresden und Leipzig, im October 1830.

Arnoldische Buchhandlung.

Für Rechtsgelehrte

ist so eben der zweite Band von den

Erörterungen praktischer Rechtsfragen

aus dem gemeinen und sächsischen Civilrechte und Civilprocesse, mit Beziehung auf die darüber im K. S. Appellationgerichte ertheilten Entscheidungen; herausgegeben von Fr. v. Langenn und Dr. A. S. Kori.

erschienen und durch alle Buchhandlungen für 1 Thlr. 8 gGr. zu bekommen. Der erste Band kostet 1 Thlr. 4 gGr., mithin beide Bände 2 Thlr. 12 gGr.

Dresden und Leipzig, im October 1830.

Arnoldische Buchhandlung.

Bei A. Wienbrack in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Halim Zai's Abentheuer.

Eine morgenländische Erzählung a. d. Engl. von † r. 2 Thle. 8. Preis 2 Thlr 12 gGr.

In keinem Romane geht es so abentheuerlich zu, als in diesem. Böse und gute Geister, Feen, Zauberer, verborgene Schätze, Paläste, Talismann, Räthsel, Wüsten, Meere, Ungeheuer, Genien, Riesen und reitzende Mädchen wechseln mit einander in den überraschendsten Kreisen. Halim Zai selbst ist ein arabischer Prinz dessen Freude Wohlthun ist und der keine größere Seligkeit kennt, als Unglücklichen beizustehen. Auf solche Art findet die Phantasie und das Herz die vollste Befriedigung in einer ganz neuen, eigenthümlichen Art.

Als ein vorzüglich geeignetes und angenehmes Geschenk für gebildete Frauen und Jungfrauen sind die folgenden Schriften von Henriette Hanke geb. Arndt:

Die Schwiegermutter. Roman in 2 Theilen. 2¼ Rthlr.

Die Perlen. Roman in 2 Theilen. 2¼ Rthlr.

Der Blumenkranz in 8 Erzählungen. 2 Theile. 3⅓ Rthlr.

um so mehr zu empfehlen, da diese nach dem wirklichen Leben treu entwickelte und durchgeführte Schilderungen enthalten, der Erzählungs-Ton leicht, natürlich und gemüthvoll ist, und überall sich die reinste Moral, tiefe Kenntniß und feine Beobachtungsgabe des menschlichen Herzens, so wie der verschiedensten Welt- und inneren Familien-Verhältnisse in diesen eben so anziehenden als veredelnden und belehrenden Dichtungen aussprechen, wodurch sich selbige über die gewöhnliche Roman-Lectüre erheben.

(Zu haben in allen Buchhandlungen)

Bei J. Hoelscher in Coblenz ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt:

Luber, A. Versuch einer gründlichen und faßlichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst. In 2 Theilen. 1r Theil 4to. 1 Rthlr. 8 gGr.

Diese neue Lehrmethode, worin Alles in möglicher Kürze, und doch ausführlich und für jeden verständlich und faßlich dargestellt wird, ist zunächst bestimmt für Schüler, sodann auch für Lehrer, zum Gebrauche beim Unterricht. Da bisher noch kein Abhandlung über diesen Gegenstand erschienen ist, die für den Anfänger nicht abschreckend, sondern leicht faßlich und belehrend wäre, so dürfte gegenwärtige Anleitung, da sie auf einem ganz leichten Wege zu einer Kenntniß verhilft, die jeden Musiker zu seiner Vervollkommnerung höchst wichtig seyn muß, nicht genug zu empfehlen seyn.

Bei J. Hoelscher in Coblenz ist erschienen.

Haupoldgr, J., Die vaterländische Feier des 3ten August. 8. geh. 4 gGr.

— —, geographische Anschauungslehre, oder die Gestaltungen und Gebilde der Erdoberfläche, als erster Unterricht in der Erdbeschreibung. 8. 10 gGr.

— —, häusliches Unterrichts- und Erbauungsbuch auf alle Sonn- und Festtage des ganzen Kirchenjahres. 2 Bände. gr. 8. 3 Rthlr. 18 gGr.

— —, Auserlesene Reden der Kirchenväter, 2r Jahrgang in 15 Heften (circa 80 Bogen). 3 Rthlr. 12 gGr. 1—3 Heft.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen:

Blesson, Grosse Befestigungskunst für alle Waffen. 1te Abtheilung mit 6 Kupfertafeln. Auch unter dem Titel: Befestigungskunst für alle Waffen. 2r Bd. 3 thl. 15 sgr.

Blesson, Geschichte der grossen Befestigungskunst. Eine Skizze. Mit 1 Kupfert. 8. geh. 1830. 25 sgr.

— die Lehre vom graphischen Defilement. 8. mit 12 Kupfertafeln. 1828. 22½ sgr.

Chambray, Marquis von, Ueber die Veränderungen in der Kriegskunst seit 1700 bis 1815. Folgerungen hieraus auf das Festungs-System. Aus dem Französischen übersetzt von einem Offizier der Berliner Garnison 8 geh. . 20 gr. oder 25 sgr.

Jomini, Baron von, Analytischer Abriss der vorzüglichsten Combinationen des Krieges und ihren Beziehungen auf die Politik der Staaten, als Einleitung zu der Abhandlung von den grossen militairischen Operationen. Aus dem Französischen übersetzt nach der 2ten Auflage, mit Anmerkungen und Zusätzen von A. Wagner. Königl. Preuss. Obristlieutenant. Mit 2 Tafeln in Steindruck. 8. 1⅓ Rthlr.

Lebensbilder von Balzac.

A. d. Franz. übers. v. Dr. Schiff. 2 Bde. geh. 2⅔ Rthlr.

Inhalt. Die Blutrache. — Der Geizhals. — Der Ball im Freien. — Die tugendhafte Frau. — Der Demantring. — Glanz und Elend. — Das Abentheuer.

Jede dieser Erzählungen spielt in einer der interessantesten Perioden der neuesten französischen Geschichte, und die verschiedenen Theile sind mit so viel Zartheit und Geschmack behandelt, daß in dieser Beziehung nur wenige Werke der neueren Novellenliteratur diesem an die Seite gestellt werden können. Wir empfehlen es besonders allen Damen, denen es eine ebenso angenehme als interessante Unterhaltung gewähren wird.

Vor Kurzem haben wir wieder erhalten, und ist bei uns zu haben:

Arbesser, Constructions-Lehre mit ihren Anwendungen auf Schatten-Construction, Perspective und Maschinen-Lehre. gr. Gerold. 1827. 1 Rthlr.

Brosche, Ueber die Drehkrankheit der Schaafe, hinsichtlich der dagegen angestellten Versuche des Brennens mit dem rothglühenden Eisen. 1824. 8. Gerold. geh. 7½ sgr.

— — Ueber die Trommelsucht des Rind- u. Schaafviehes, hinsichtlich der dagegen angestellten Versuche. gr. 8. 1828. Gerold. geh. 20 sgr.

Chimani, Tugendspiegel und Warnungstafel. Eine Sammlung lehrreicher und unterhaltender Geschichten. m. illum. Kupf. 8. Gerold. 1817. geh. 1 Rthl. 20 sgr.

Erdelyi, Beschreibung der einzelnen Gestüte des Oesterreichischen Kaiserstaates. gr. 8. Gerold. 1827. 1 Rthlr. 20 sgr.

Ettinghausen, Vorlesungen über die höhere Mathematik. 2 Theile. gr. 8. Gerold. 1827. 4 Rthlr. 20 sgr.

Eulers, Leonh. Vollständige Anleitung zur Integralrechnung. A. d. Latein. ins Deutsche übers. v. F. Salomon. 4 Bde. gr. 8. Gerold. 1828-30. 9 Rthlr.

Förster, Ideen zur äussern Verzierung am Gebäuden. 2 Hefte. gr. Folio. Gerold. 2 Rthlr. 5 sgr.

Hartmann, Theorie der Krankheit oder allgemeine Pathologie. Nach dem latein. Originale, frei bearb. vom Verfasser. gr. 8. Gerold. 1823. 3 Rthlr.

Hussian, Die Physiologie und diätetische Behandlung der Schwangern, Gebärenden. Wöchnerinnen und neugebornen Kinder. Nach den besten Werken mit vorzügl. Berücksichtigung der Böer'schen Erfahrungen für angeh. Geburtshelfer bearbeitet 3 Theile. gr. 8. Gerold. 1827—28. 3 Rthlr.

Jäckel, Neueste Europäische Münz-, Maas- und Gewichtskunde. 2 Theile. gr. 8. Gerold. 1828. geh. 2 Rthlr. 5 sgr.

Kochbuch Wiener, Allgemein berühmtes in 20 Abschnitten, welches 1131 Kochregeln für Fleisch und Fasttage enthält. Nebst bequemen Speisezetteln, herausgegeben v. Heimann, umgearb. v. Zeuker. 34. Auflage. 8. Gerold. 1828. 1 Rthlr. 10 sgr.

Kunst und Lustfeuerwerker Wiener, oder Anleitung zur leichtesten-, gründlichsten und zweckmässigsten Erzeugung und Vorstellung aller Kunst und Lustfeuer zu Land- und Wasserfeuerwerken, mit 30 illum. Kupfern. 8. Gerold. 1818. 4 Thlr. 15 sgr.

Meissner, Die Heitzung mit erwärmter Luft, erfunden, systematisch bearbeitet und als das wohlfeilste, bequemste, der Gesundheit zuträglichste, und zugleich die Feuergefahr am meisten entfernende Mittel. 3te Auflage, mit 22 Kupf. gr. 8. Gerold. 1827. geheftet. 3 Rthlr.

Motherby, Taschen-Wörterbuch des Schottischen Dialekts, m. d. Erklärungen d. Wörter in Englischer und Deutscher Sprache, zum bessern Verständniss d. Werke von W. Scott, R. Burns etc. 8. Bornträger. 1826. mit dem Nachtrage, gebunden 1 Rthlr. 20 sgr.

Neumann, Lehrbuch der Physik. 2 Thle. mit 27 Kupfern. gr. 8. Gerold. 1818. 7 Rthlr. 15 sgr.

Prechtl, L. J., Grundlehren der Chemie in technischer Beziehung. Für Kammeralisten, Oeconomen, Techniker und Fabrikanten. 2 Bde. Neue vermehrte Ausgabe. 2 Thle. gr. 8. Gerold. 1827. 6 Rthlr. 15 sgr.

Salomon, Handbuch der ebenen und sphärischen Trigonometrie. mit 3 illum. Kupf. gr 8. Gerold. 1824. 1 Rthlr. 10 sgr.

— — Logarithmische Tafeln, enthaltend die Logarithmen vom 1-10800. kl. 4. Gerold. 824. 2 Thlr. 20 sgr

Tögl, Anfangsgründe zur Anatomie der Pferde. 1r Thl. 3te Auflage. gr. 8. Gerold. 1818. 15 sgr.

Vest, Anleitung zum gründlichen Studium der Botanik. Mit einer Uebersicht über den Bau natur. historischer Klassificationssysteme etc. gr. 8. Gerold. 1818. 1 Rthlr. 22½ sgr.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 11. Dezember — № 50. — 1830.

Kirchen-Musik

von

Johann Sebastian Bach.

Von dieser schon in No. 39. vorläufig angekündigten Ausgabe sind nun die beiden ersten Bände:

1) in vollständiger Partitur,
2) in vollständigem Klavierauszuge,
3) in vollständigen Singstimmen

erschienen.

Der erste Band enthält:

1) Die Litanei von Martin Luther,
2) Herr deine Augen sehen nach dem Glauben,
3) Ihr werdet weinen.

Der zweite Band:

1) Du Hirte Israels,
2) Herr gehe nicht in's Gericht,
3) Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.

Sie erfodern zu ihrer Aufführung, nächst Solosängern und vierstimmigem Chor, das Saiten-Orchester, zwei Flöten, zwei oder drei Obeen; nur in ein Paar einzelnen Sätzen, (und nicht unentbehrlich) Horn oder Trompete. Die Ausführung hat weder für Orchester noch Chor grössere Schwierigkeit, als der reiche Inhalt jeder einzelnen Stimme unumgänglich nöthig macht. Hat sich nur der Direktor in das Werk hineingearbeitet, nicht bloss seine Noten, sondern seinen Geist gefasst, nimmt er nur Bedacht, seine Ausübenden mit diesem zu erfüllen, so werden die Schwierigkeiten sich in Schönheiten verwandeln. — Eine nähere Darstellung des Inhalts dieser unschätzbaren Meisterstücke muss auf einen andern Ort verspart werden, da in diesem Jahrgange der Raum zu beschränkt ist.

Bei der Anfertigung der Klavierauszüge ist die nächste Rücksicht auf möglichste Vollständigkeit und Treue genommen worden. Leichter werden die, welche nicht anders können, es sich ohnehin machen; namentlich vermag ja jeder ein Paar etwa zu weite Griffe durch Auslassung von Tönen sich erreichbarer zu machen. Die grösste Mehrzahl der heutigen Spieler wird keinen Anstoss finden; es wäre Schade gewesen, aus Rücksicht auf die Ungeübtheit weniger Einzelner den Uebrigen etwas von den Schönheiten des Originals zu entziehen. Aus schuldiger Treue gegen dasselbe hat man sich auch da, in sehr wenigen kleinen Stellen, der Zusätze enthalten, wo der Bass allein aus dem Gewebe der Orchesterstimmen fortgeführt wird, und Bach wahrscheinlich obligate Orgel eintreten liess. Blosse Generalbassgriffe wären wie Flicken auf einem Königsmantel gewesen; eine Ergänzung zu wagen, war nicht nothwendig, wäre also Anmassung gewesen.

Marx.

Beurtheilungen.

1) Ouvertüre für das grosse Orchester zu dem Trauerspiel von Schiller: Don Karlos, von S. Ries. Op. 94. Bei N. Simrock in Bonn.
2) Dasselbe Werk in vierhändigem Klavierauszuge.

Ref. hat diese Ouvertüre noch nicht gekannt, obgleich sie der Nummer nach wenigstens nicht zu den neuesten Werken des Tonsetzers gehört, dessen Talent und Kunstgeschick, dessen Erfahrenheit in der Instrumentation, dessen eigenthümliche Phantasie in diesem Werke sich eine neue Bewährung geleistet hat. — Dass eben die Idee des schillerschen Trauerspiels, oder seine wichtigsten Momente in dem Gebilde des Musikers bestimmt hervortreten, hat Ref. nicht finden können; er bezweifelt auch, dass eben dieses Trauerspiel einen musikalisch darstellbaren Grundgedanken hat, ja, dass irgend ein Hauptmoment seines Inhalts der musikalischen Verkörperung fähig ist. Wenigstens wird man aber anerkennen, dass der ernstwürdige Gang, dass mancher zart empfundene Zug der Ouvertüre einen Eindruck, eine Stimmung hinterlassen könne, die der innigern Aufnahme des Trauerspiels günstig sind; es ist auch jedenfalls würdig, so lange wir unsere Schauspiele mit Musik einleiten, jedem der wichtigern eine eigene Musik zu widmen. Ueberdem ist die Ouvertüre ein erwünschter Beitrag für unser Konzertrepertoire, auf dem sie ihren Platz besser behaupten wird, als die hundertmal im Theater gehörten Opern-Ouvertüren.

1) Quintuor pour le Pianoforte, Violon, Alto, Violoncello et Contrebasse par J. P. Pixis. Oe. 99. Bei Haslinger in Wien.
2) Sonate concertante pour Pianoforte et Violon par Selmar Seiffart. Bei Simrock in Bonn.
3) Introduction et Rondeau brillant pour le Pianoforte, par Charles Koch. Oe. 29. Bei Schott's Söhnen in Paris.

Alle drei Kompositionen sind Werke von solider Arbeit und löblicher, wenn auch nicht ausgezeichneter Erfindung, geeignet zu einer angenehmen und nützlichen Unterhaltung. Die beiden ersten sind dem dritten in beiden Beziehungen überlegen, wie schon die leichtere Aufgabe, die sich der Verf. des letzten gesetzt hatte, bedingte und voraussehen liess. In den ersten sind alle Partien fleissig obligat beschäftigt; besonders zeichnet sich aber das Quintett des Hrn. Pixis durch reiches, brillantes Pianofortespiel neben gediegener Arbeit in den andern Stimmen sehr vortheilhaft vor vielen neuern Werken aus. Die meisten Pianofortespieler werden daran zu studieren haben, und das Werk gern und oft wiederholen.

1) Trois Duos concertans pour Clarinette et Basson, par L. Bender. Oe. 14.
2) Scene chantante pour Clarinette avec acc. d'orchestre, par André Späth. Op. 115. Beide bei Schott's Söhnen in Mainz.

Das erste Werk ist mehr dem Studium gewidmet, dafür aber, wenn man den geringen Wirkungskreis von nur zwei Blasinstrumenten erwägt, hinsichtlich der Erfindung und Ausarbeitung genügend und mit Instrumentenkenntniss geschrieben. Das zweite Werk ist Konzertino in Form einer — Gesangphantasie, möchte man sagen, auf zwei Schweizerlieder, sehr angemessen, für Gefühl und reicheres Spiel gleich dankbare Momente bietend. Das Orchester hat keine Schwierigkeit zu überwinden; auch ein Klavierauszug zur Begleitung des Prinzipal-Instruments liegt bei. Die Ausstattung ist höchst elegant und zauber; das Werk mithin in mehr als einer Hinsicht den Klarinettisten zu empfehlen.

Hundert Uebungsstücke für das Pianoforte von Carl Czerny. 139tes Werk, 2te Ausgabe, in vier Lieferungen, bei Haslinger in Wien.

Der beliebte Klavierkomponist und Virtuos hat diese Tonstücke schon vor längerer Zeit, wie er auf dem Titel sagt, „zur Erleichterung des Unterrichts für die Jugend" geschrieben, in fortschreitender Ordnung und mit Bezeichnung des Fingersatzes zusammengestellt; Ref., der ihre Zweckmässigkeit an Schülern praktisch erprobt hat, möchte sie (wenn auch etwas spät) andern Lehrern in Erinnerung bringen. Es ist gar nicht leicht, für Anfänger zu schreiben, in

einer Weise, die sie zugleich fördert und vergnügt; und das Letztere ist neben dem Erstern so sehr rathsam, da ohnehin so viel Mechanisches, und sonst todtes Wesen beim Anfang des Klavierunterrichts zu überwinden ist, das gar leicht Lust und Muth des Zöglings zerstört. Hr. Czerny hat sein gefälliges Talent zu hundert leichten Erfindungen in verschiedenem Karakter, zum Theil in Form kleiner Etüden, zum Theil wenigstens mit Einmischung von Läufern und andern Figuren benutzt, die den Schüler im Technischen etwa bis zu Kramers 42 Etüden, im Künstlerischen bis zu Haydns und Mozarts Sonaten fördern, und grösstentheils geeignet sind, sein Gefühl anzusprechen und höher zu erwecken.

Dieses Werk veranlasst Ref., eines verwandten, in Ihren Blättern noch nicht besprochenen zu gedenken:

John Bernard Logier's System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts. Anleitung zum Pianofortespiel. 4 Bücher. Berlin, bei W. Logier.

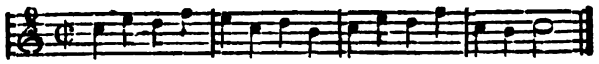
Hrn. Logier's Akademien für gemeinschaftlichen Klavierunterricht sind in Europa und noch weiter bekannt; eine solche Verbreitung spricht schon unverkennbar für eine grosse der Sache inwohnende Kraft. Wieweit diese in Logier's Persönlichkeit liege, dem alle mit ihm Bekannte ausgezeichneten Scharfsinn, eminentes pädagogisches Talent, und Feuereifer für seine Sache zugestehen; worauf sie sonst vorzüglich beruhe; was das Logiersche System eigentlich hervorbringe: das alles kann Ref. hier nicht untersuchen; er kann das genannte Werk nur für sich betrachten, und es spricht über Logiers Unterrichtsmethode nichts weiter aus, als die Erfindung des Chiroplasten und Notenbretts, die es beschreibt.

Die Fehler der Hände- und Fingerhaltung verbessert bekanntlich Hr. Logier durch Anlegung einer Maschine, welche sie unmöglich macht; die Noten lehrt er durch Tabellen in der Ausdehnung der Klaviatur, die über jeder Taste die entsprechende Note (im G- und F-Schlüssel) und den Namen des Tons und der Oktave zeigt, und, über der Klaviatur befestigt, eine Art von fortwährender stiller Repetition ist. Sinnreich sind beide Erfindungen gewiss zu nennen; dem gemeinschaftlichen Klavierunterrichte sind sie auch nothwendig, da ein Lehrer ohne sie schwerlich die Handhaltung von acht oder zwölf Schülern kontrolliren könnte. Auch mögen sie bei solchen einzeln unterrichteten Schülern nützlich angewendet werden, die durch Lässigkeit oder andre Fehler bei ihren Privatübungen die in der Lektion erhaltenen Anweisungen unfruchtbar werden lassen. Wo dagegen die gute Gewöhnung durch geistigere Mittel erwirkt werden kann, (und das ist bei den allermeisten Schülern im Einzelunterrichte der Fall) erscheint das todte mechanische Mittel gewiss verwerflich. — Indess, auch dieser Punkt würde, wenn er vollständig erörtert werden sollte, ein tieferes Eingehen auf das Wesen der Methode erfordern, wozu hier nicht der Ort ist.

Demnächst giebt Logier eine Beschreibung der Körperhaltung, des Noten-Liniensystems, der Schlüssel, des Takts; alles sehr oberflächlich. Es ist indess bekannt, dass er mit dem Klavierunterricht von Anfang an Harmonieunterricht verbindet; man würde daher sehr fehlgreifen, wenn man aus dieser Oberflächlichkeit seiner Pianoforteschule auf Dürftigkeit reiner lebendigen Lehre schlösse. — Dass der Takt, die Taktfestigkeit, durch fortwährendes lautes Viertelzählen (bei ganzen, halben, Vierteltönen u. s. w.) gewonnen werden soll, ist wieder ein sicheres mechanisches, aber eben darum geisttödtendes Mittel. Die meisten Lehrer können es nur desswegen nicht entbehren, weil sie dem Schüler nicht von Anfang an eine Anschauung vom Rhythmus, ein eignes Gefühl desselben zu geben wissen, oder weil sie es sich durch die Wahl der Anfangsstücke geradezu unmöglich machen; meistens beginnt man nämlich mit Tonstücken voll gleichgeltender Noten, und zwar lang zu haltender, die dem Schüler keinen pronunciirten Rhythmus darbieten und ihn in ein Verschwimmen im Taktmaass versinken lassen, das durch Selbstzählen gar nicht verbessert wird.

Hiernächst wird, ausser den gewöhnlichsten Fingerübungen, eine Reihe von Tonstücken mitgetheilt, und sie sind es, deren Ref. bei Czerny gedenken wollte. Hr. Logier beginnt mit einem

höchst einfachen Tonstücke, dessen erster Theil diese Melodie hat:



Nur noch wenig andre Tonstücke kommen im Verlauf der vier Bände vor, wohl aber eine beträchtliche Anzahl von Variationen, (blosser Figurationen) die das bereits Erlernte in progressiver Schwierigkeit immer weiter führen.

Dies scheint vielleicht Manchem der Triumph der Methode. In Ländern, die mehr einer äusserlichen Abrichtung, als einer innerlichen Ausbildung nachgehen, mag das auch nicht ungegründet sein; so hat Logier gewiss in England viel gewirkt. Es empfiehlt neuerdings Jacotot in Frankreich ein ähnliches Musikelementarwerk, und hofft, (nicht ohne Grund von seinem Standpunkte aus) dass sogar ein musikunkundiger Lehrer mittels desselben Klavierspieler bilden könne. Wenn man aber in Deutschland einer innerlichen Ausbildung fähig und bedürftig ist, so scheint die logiersche Weise, seine Klavier-Schüler zu beschäftigen, durchaus verwerflich. Das erste Tonstück schon ist ein todtes, abstraktverständiges Machwerk, und kann in keinem seiner Elemente den Schüler mit der Wirkung eines, wenn auch kleinen Kunstwerkes anziehen. Die Veränderungen aber bieten demselben so wenig innerlich Neues, dass ihm das ganze Spiel zu einer blossen Handarbeit werden muss. Eine solche Verirrung ist aber um so gefährlicher, da sie lange mit dem Schein eines Gewinnes täuschen kann. Unstreitig kommen die Zöglinge logierscher Anstalten Anfangs, sogar Jahrelang, schneller vorwärts, lernen Mehreres, als die anderer Lehrer. Aber ihr Inneres wird nicht mit Musik erfüllt, sie werden nicht von innen heraus gebildet, sondern von aussenher abgerichtet. Selbst ihre Lust am Unterrichte ist nur die eines jeden Schülers an fühlbaren Fortschritten, nicht an der Sache selbst. Den Grund dieser Erscheinung hat man vornehmlich in der Weise der Handstücke zu suchen.

F. H.

---

1) Duett für Sopran und Bass, mit Begleitung des Pianoforte, von Otto Nicolai. Op. 2. Berlin, bei Bechtold und Hartje.
2) Drei Romanzen für Alt- oder Bass-Stimme, mit Begleitung des Pianoforte, von Carl Weitzmann; 3tes Werk. Bei Wagenführ in Berlin.

Beide Werkchen, recht gut und korrekt gesetzt, auch den Texten wohl angemessen, werden, ohne grosse Ansprüche zu machen oder befriedigen zu wollen, doch manchem Sänger willkommen sein. Das erstere ist auch in geschriebenen Orchesterstimmen zu haben.

1) Tag und Nacht, Gedicht von S: G. Seidl, für 4 Sing-Stimmen mit Begleitung des Pianoforte;
2) Danklied an den Ewigen (aus dem 9 Psalme); sechsstimmiger Chor ohne Instrumentalbegleitung von I. F. von Mosel. Bei Haslinger in Wien.

Zwei plane, nicht übel erfundene, aber auch in keiner Hinsicht bedeutende Chorgesänge in schöner Edition.

1) Melodien aller deutschen Kirchenlieder welche in der Hauptkirche zu St. Stephan in Wien das ganze Jahr hindurch von dem Volke gesungen werden, nebst dazu verfassten neuen Kadenzen und Präambuln für Orgel oder Pianoforte, von Joseph Preindl. Mechetti in Wien.
2) Orgeltöne. Geistliche Lieder. Bei Haslinger in Wien.

Die erste Sammlung enthält 31 Gesänge nebst Vorspielen, die sich zwar mit der Würde, Kraft, Tiefe und Innigkeit Lutherscher und andrer evangelischer Choräle gar nicht messen können, uns aber in ihrer sanften gemüthlichen Beweglichkeit ein angenehmes Bild unsers südlichen Brudervolks geben, das noch an dieser Milch des Glaubens die angemessene Nahrung findet für seinen mehr kindlichen Standpunkt, das unsern mannhaften Kirchengesang nicht ertragen könnte, uns aber ein Vorbild giebt, wie das bewegtere Gemüth sich auch in bewegtern Weisen und Rhythmen auszusprechen liebt, und eine Erinnerung, dass auch unsre starre Kraft sich von bewegtern Pulsen erwärmen lassen möge,

ohne sich dabei zu schwächen. Sind wir doch erst neulich in diesen Blättern belehrt worden, dass die Lieder der heldenstarken Reformation Anfangs ihre Kraft keineswegs in der Starrheit gefunden, die bei uns schon vielfältig in Todtheit überzugehen scheint; sondern dass sie ihre überwindende Stärke mit regem Leben, in kräftig bewegtem Rythmus offenbart haben.

Die zweite Sammlung enthält pietistische Lieder von Assmayer, Gräfin Batthiani, Eitzenberger, Fiedler, Rotter, Seyfried, Stadler und Zeugner komponirt — nebst alten wenig bekannten Melodien, meistens sehr weich, ja unkräftig, zum Theil aber nicht ohne Interesse, ja für Gleichgestimmte von bedeutendem. — Sehr leicht kann übrigens einer solchen Richtung von anders Gesinnten Unrecht geschehen; man bleibt selten bei dem Urtheile stehen, dass in einer der Unsrigen entgegengesetzten Richtung nicht das Höchste, die volle Wahrheit gewonnen sei; man ist geneigt, sie für absolut unwahr anzusehen. So könnte manchem Nord-Deutschen, besonders denen evangelischen Glaubens an die Kraft und Geradheit der Bibel und Luthers, Bach's und Händel's Gewöhnten, der weiche bittende nicht eben hoch sich hebende Gang der südlichen Kirchenweisen gar verderbt und verwerflich erscheinen, da wir ihnen doch, als Urkunden über die religiöse Stimmung der weichern, aber auch gemüthlich beweglicher Südländern, unsere Achtung nicht entziehen, sie in Ihrer Seele objectiv auffassen, mit unsern Lutherschen Heldenliedern, mit unserm Bach gar nicht vergleichen sollten.

Es geschieht daher nicht vergleichshalber, sondern blos erinnerungswegen, dass Ref. auf ein evangelisches Orgelwerk aufmerksam macht, dessen ungeschickter, ja ganz unwahrer Titel:

Exercices pour le Clavecin, par J. S. Bach. Oe. 3. Leipsic, au bureau de musique de C. F. Peters.

eine Reihe der herrlichsten Orgelpräludien in der mannigfachsten, oft kunstreichsten, stets höchst bedeutsamen Form verbirgt. An einem andern Orte wird Ref. ausführlicher davon reden.

H.

E. C. G. Langbecker: das deutsch-evangelische Kirchenlied. (Berlin bei L. Oehmigke 1830. 230 S. gr. 8.)

Das anspruchlose Büchlein des sachkundigen Verfassers verdankt seine Entstehung zunächst der dritten Jubelfeier der Augsburgischen Konfession. Der Protestantismus hat die vielen, oft in Wort und Ton so tief bedeutsamen evangelischen Kirchenlieder ins Dasein gerufen, und somit ist es natürlich, dasselbe an jenem hohen Feste zunächst historisch zu betrachten, und dem weniger mit diesem Zweige der Kunstgeschichte Vertrauten einen kurzen Abriss davon zu geben. Der erste Hauptabschnitt enthält demnach eine gedrängte Geschichte des Kirchenliedes, welche einen genügenden Ueberblick von dessen poetischem Theile darbietet, und die, wenn auch das Musikalische nicht näher darin behandelt ist, doch jedem Musiker willkommen sein wird, der sich für das Wesen der protestantischen Kirchenmusik näher interessirt. In solcher Hinsicht ist denn auch dem Werke in diesen Blättern diese kurze Anzeige gewidmet; weitläufigere Erörterungen über das Kirchenlied, und über das Verdienstliche aller darüber angestellten Forschung, hat Ref. bereits in einem besonderen Aufsatze, Jahrg. V. No. 33 und 34 dieser Zeitung, gegeben. Der zweite Abschnitt des Buches enthält kurze Biographien der berühmtesten Dichter geistlicher Lieder, vielfache Nachricht von der Wirkung einzelner solcher Gesänge auf fromme und gläubige Herzen, und endlich vermischte Bemerkungen mancher Art. Als ein Pröbchen früherer Art und Weise, die Musik aufzufassen und zu würdigen, möge das Folgende hier eine Stelle finden. M. Cyr. Spangenberg sagt (Cith. Luth. PIII p. m. 144. edit. 1570) von Luthers Liede „Christ unser Herr zum Jordan kam", nachdem der Werth des Textes ausführlich erläutert worden ist; „ich schweige jetzt der schönen Melodie und Weise, die dieser Psalm hat, so gar gravitätisch und artig gestellet, dass gleich die Noten mit ihrem Ton, wie in einer Aktion, augenscheinlich zeigen, als würde in unser Gegenwart gehandelt, davon wir singen. Und wenn dann irgend ein Gnadenwörtlein kommt, hat es eine sonderlich tröstende Resonanz; damit gleich

der Geist in uns erwecket und getröstet wird." Dr. Carpzow setzt hinzu; „nur ist es zu bedauern, dass die Wenigsten solches Lied, weil es selten gesungen wird, weder auswendig können, noch auch recht verstehen." Auch heut zu Tage gilt diese längst verjährte Bemerkung noch für so manches andere Lied, welches erhabenster Weihung voll erklingt; wie denn überhaupt noch Mehreres der Art, unserer Zeit zu Nutz und Frommen, in dem Büchlein zu finden ist.

Dr. Carl Seidel.

Dritte Messe (in D) von J. N. Hummel. Op. 111. Partitur. Wien, bei Haslinger. Preis: Rthlr. 6.

Diese dritte Messe des berühmten Komponisten rechtfertigt das günstige Vorurtheil, mit welchem man an die Werke desselben tritt, wenn auch Einiges nicht ganz lobenswürdig erscheinen kann. Der äussern Einrichtung nach weicht dieselbe von der gewohnten Form nicht ab. Die Schlussworte im Gloria so wie im Credo, sind zu Fugen benutzt, wie dies bei Haydn, Mozart, Beethoven u. a. m. gewöhnlich der Fall ist; die Frage aber, ob die Messe im Ganzen streng kirchlich gehalten sei, wird dadurch beantwortet, dass sie sowohl der Form als dem Styl nach mit den Werken jener Meister Aehnlichkeit hat. Wie aber die Hymnen im Einzelnen vom Komponisten aufgefasst und wiedergegeben sind, wollen wir kurz andeuten. 1) Kyrie. Müssen wir diesen Satz als den Text angemessen behandelt anerkennen, so können wir doch nichts herausfinden, was ihn besonders auszeichnete. Die Melodieen sind weder neu, noch anziehend genug, um anzusprechen, eben so vermissen wir auch die Arbeit darin. 2) Gloria. Es scheint unvortheilhaft, dass der Text hier gar nicht wiederholt wird. Wir sind nun einmal zu sehr daran gewöhnt, dass die Anfangsworte einigermassen durchgeführt werden, ehe wir zu: et in terra pax, gelangen. Diese Gewohnheit scheint aber in der Nothwendigkeit begründet zu sein. Wir geben zu, dass keine gewöhnliche Begeisterung ein Thema hervorbringen kann, welches den Sinn genügend in Töne übersetzt, auch kennen wir nur wenige Gloria's, welche den Schöpfer würdig oder begeistert preisen, wie dieses bei Beethoven und theilweise bei Cherubini der Fall ist, ohne älterer Komponisten zu gedenken. Der weitere Fortgang des Gloria, muss lobenswerth genannt werden, obgleich er nichts Ausserordentliches darbietet. Den Schluss bildet eine gut durchgeführte Fugette, die als der gelungenste Satz des Gloria, betrachtet werden kann. 3) Credo. Das Verdienst des Komponisten bei Auffassung und Behandlung des Credo erkennen wir bereitwillig an; er hat hier gezeigt, dass er musikalisch erfinden kann, wenn auch der Text die Phantasie nicht so erregt, als dieses beim Gloria der Fall ist. Auch die Behandlung des Einzelnen ist meisterhaft; namentlich zeigt der freie Kontrapunkt in den Streich-Instrumenten gegen den Chor von Geschick und Talent, so wie die Instrumentirung umsichtig und mit Originalität hinzugefügt ist. Eben so originell erfunden und wirksam instrumentirt sind die folgenden Sätze: 4) Sanctus, 5) Benedictus, welches Letztere, wenn auch nicht ganz kirchlich, eine schöne Wirkung machen muss, wogegen uns 7) das Agnus Dei, als etwas gesucht erscheinen will. Wenn jedoch die Orgel auf eine geschickte Weise zu denjenigen Sätzen gespielt wird, die sie allein begleitet, so möchte ein würdiger Eindruck erreicht werden können. —

Wenn nun auch das ganze Werk nicht so ausserordentlich in der Erfindung ist, als die beiden Beethoven'schen Messen und die zwei ersten von Cherubini, so gehört sie dennoch zu den besten, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat, und der Komponist verdient den wärmsten Dank der musikalischen Welt um so mehr, als unsere Zeit überhaupt arm an derlei Kunstwerken ist. — — t —

Missa pro Soprano, Alto, Tenore et Basso, cum obligato organorum comitatu composita a C. H. Rink. Opus 91. Bei Schott in Mainz.

Mit grosser Einfachheit, ja Enthaltsamkeit geschrieben, offenbart diese Messe die sanft religiöse Stimmung, die schon in Rinks frühern Werken herrschend gefunden worden. Das Werk enthält die Beweise, dass es dem Komponisten weder an Erfindung, noch Kunstbildung (namentlich auch im doppelten Kontrapunkte) gefehlt haben würde, mehr zu geben, wenn ihm nicht seine individuelle Stimmung gerade diese stillerbewegte Sphäre, als die ihm natürliche und angehörige, zugewiesen hätte. Und somit hat er nicht nur für sich Recht gethan, sondern kann auch von seiner Komposition eine Wirkung auf Gleichgestimmte, so wie den Antheil dieser zahlreichen Klasse für das Werk und den Meister sicher erwarten. Die Verleger haben ihrerseits an Korrektheit und Schönheit der Ausgabe nichts zu wünschen übrig gelassen.

Freilich gingen unsere Vorfahren in der Kunst, z. B. Seb. Bach, einen ganz andern Weg. Sie wussten, durch und durch fühlten sie sich als Diener der Kirche, den Gottesdienst bei Gottes Wort Verwaltende. Da war von ihrer Persönlichkeit, von ihrer individuellen Stimmung gar nicht die Rede, als, sofern sie zufällig bei allem menschlichen Thun mit einfliesst. Der Wille war ganz der heiligen Sache zugewendet, und Bach soll nicht desswegen der Grosse genannt werden, weil er gewisse Gaben und Fertig-

keiten vor Andern voraus hat, sondern weil er am eifrigsten auf das Wort gedrungen, am treuesten das Wort, und darin seine Pflicht als Diener der Kirche festgehalten hat, — so wie anderwärts Palästrina und Lotti den Gedanken der hochheiligen katholischen Kirche, der sie dienten. Schon bei Joseph Haydn trat das Volksthümliche seines Landes so bedeutsam ein, dass seine kirchlichen Gesänge uns, die wir nicht in seinem Volke stehen, unkirchlich erscheinen. Bei Mozart mischte sich entschiedener als bei Vorgängern aus Nord und Süd, die hier unerwähnt bleiben, die Individualität ein; von ihm ab erscheinen die meisten Messen gleichsam als persönliche Glaubensbekenntnisse, und ihr Werth misst sich nach dem Inhalte der Persönlichkeit.

Wenn es nun öfters geschieht, dass selbst ein bedeutendes Werk von den Zeitgenossen seines Schöpfers verkannt, ja übersehen und vergessen wird, (wie z. B. der bachschen Passion seit einem Jahrhundert widerfahren war) so wird die Gefahr des gänzlichen Unterganges für Werke individueller Tendenz grösser sein, da ein Theil ihres Inhalts dem Zeitalter ihres Schöpfers angehören muss. Daher will Ref. noch einmal ein schon früher besprochenes Werk nennen: die

Missa composita a Ludovico, van Beethoven. Opus 123.,

die im Schottschen Verlage in Mainz in prachtvoller Partitur herausgegeben ist. Noch hat man nicht von Aufführungen dieses grossen Werkes gehört. In Berlin soll Hr. Kapellmeister Schneider schon seit Jahren höchste Veranlassung dazu erhalten haben. Aber auch da ist nur einmal ein Theil der Messe (bis zum Credo), von Spontini im Opernhause, unter ungeschickter Zusammenstellung, und noch obenein sehr mangelhaft, vor einem wenig zahlreichen Publikum aufgeführt worden.

Ref. übersieht die Schwierigkeiten der Aufführung keineswegs. Aber ist denn Beethoven so unverdient um die Musik, so unbeliebt den deutschen Musikern, so ohne Kredit, dass man nicht schon ehrenhalber seine Kräfte daran setzt, seine Gedächtnissfeier mit diesem seinem letzten grossen Werke zu begehen? — Auch sie soll an einem andern Orte näher betrachtet werden.

---

1) Douze Pièces favorites, tirées de l'opéra Fra Diavolo, arrangées d'une manière facile, pour le Pianoforte.

2) Huit pièces favorites, tirées de l'opera Fra Diavolo, arrangées à quatre mains, par C. Vollweiler. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott.

3) Ouverture de l'opéra la muette de Portici, arrangée en trio pour Flute, Violon et Guitarre, par P. Grabeler. Bonn, chez N. Simrock.

Die Opern sind bekanntlich beliebt, die Arrangements ganz angemessen, die Ausgaben gut, die Schottschen sogar elegant; — wasbraucht es mehr? Nur Aubers Stücke, der beschönigenden Text-Worte entkleidet, nehmen sich gar zu armselig aus. Ich glaube, im letzten Städtchen von Deutschland würde der Kantor bessere Musik schreiben, ich meine reichere, genialere. Doch wird man sie sehr schön finden des Titels wegen.

M.

Berichte.

Bericht über die erste Aufführung des Oratoriums „Gideon," von Fr. Schneider in Halberstadt, den 1. November 1830.

Zwar nicht mit so bedeutenden Kräften, als bei dem grossen Musikfeste, welches hier vor zwei Jahren statt fand, aber doch mit einem Chor und Orchester von 250 Personen, war die Aufführung des Gideon ein wahres Fest für alle Musikfreunde, da der Komponist der freundlichen Einladung gefolgt war, und sein herrliches Werk in eigner Person dirigirte. Alles war aufs Beste vorbereitet. Der Sing-Verein, unter der Leitung des Herrn Musik-Direktor und Domorganisten Baacke, der Domchor unter des Herrn Musik-Direktor Geiss Leitung, hatten dieses Oratorium sehr wacker eingeübt und so wirkten alle musikalischen Kräfte Halberstadts seit 10 Jahren (ausser beim grossen Musikfeste) zum Erstenmal wieder vereint. Diese Bemerkung kann keinen Vorwurf für die Herren B. und G. enthalten, da sie fortwährend befreundet und sich auf alle Weise gegenseitig gefällig und behülflich sind. Zu unseres wackern G.'s Fahne gehören aber auch die Seminaristen, welche den Tenor und Bass, und die Domgymnasiasten, welche den Sopran und Alt besetzen. In der Regel nun waren die Seminaristen (angeblich?) verhindert, und an der Ausführung des Mozartschen Requiem, welches der Sing-Verein zu einem edlen Zwecke veranstaltete, hielt man deren Theilnahme nicht für passlich, weil? — die Ausführung im Schauspielhause geschah? Das Geschehene wollen wir der Vergessenheit übergeben und hoffen: dass nicht ferner kleinliche Rücksichten grössern Musikaufführungen im Wege stehen werden. Die Zöglinge des Seminars mögen bedenken: wie viel sie selbst dabei lernen können. Doch es wird ferner nichts zu fürchten sein. Der jetzige Director des Seminars, Herr Bredenlow, ist ein Mann der wahren Kunstsinn hat, der weiss, wie viel Einfluss die Kunst auf die Bildung ausübt, und der sich auf alle Weise bemüht, bei seinen Zöglingen Liebe für die Kunst zu wecken und deren Geschmack zu bilden. Doch ich kehre zur Aufführung des Gideon zurück, und da dieses

Werk in Ihrer Zeitung schon so rühmend besprochen ist, so referire ich nur: dass alle Solo-Partieen, Sopran, Alt, Tenor durch Mitglieder des Sing-Vereins, Bass durch einen der Herren Seminaristen, nicht nur zu allgemeiner Zufriedenheit, sondern manche derselben wirklich vorzüglich gut vorgetragen wurden. Von den Solosachen sprach gleich die erste Bass-Arie „Sage des Heils“ sehr an, nicht minder das schöne Terzett (Sopran, Tenor, Bass) „Lass o Vater, lass uns schauen:“ Das Sopransolo: „Nicht aus Thälern, nicht aus Hainen“ erfreute zugleich so lieblich vorgetragen, als das Altsolo: „Fürchte dich nicht,“ durch die eigenthümliche Begleitung, welche nur aus Flöten, Violen und Violoncells besteht, imponirt. Im zweiten Theile gefiel vorzugsweise das Duett zwischen Sulamith und Gideon: „Gesegnet seist Du in der Zeiten Fülle,“ ferner Ithuriel'sSolo:NichtdesMenschenschwache Hand,“ dessen Instrumentation (wenn Ref. nicht irrt) aus Clarinetten, Violen und Violoncells bestand, und wieder eine eigenthümliche herrliche Wirkung hervorbrachte; endlich das Terzett zwischen Sulamith, Gideon, Joas: „Im mächtigen Schatten tief verborgen,“ welches bei den wirklich melodischen Schönheiten auch die gefährlichsten Klippen für die Sänger darbot, deren Anstoss jedoch glücklich vermieden ist.

Schneider's höchste Kraft zeigt sich in der Regel in den Chören, und zugleich der erste Chor „Rausch' in die Lüfte“ mit untermischtem Soloquartett, entzückte die Zuhörer durch seinen heiteren und lebendigen Karakter. Sehr schön wirkten die Chöre der Israeliten: „Sie tragen mit sich unsern Fluch,“ und der Kinder Joas: „Herr Du wirst beugen ihre Veste,“ und von ganz ausserordentlicher Wirkung sind die Doppelchöre No. 10 und 12. Der erste Chor im zweiten Theil: „Mein Gemüth ist fröhlich in dem Herrn,“ ist sehr einfach und ansprechend, ganz in Händels Geschmack. Die Chöre: „Führe uns zum Kampf“ und: „Ha! sie erwürgen sich!“ sind, jedes in seiner Art, von Bedeutung, und in der Instrumentation derselben hat Schneider nichts Geringes geleistet. Den Schlusschor beginnt im Maestoso und den Worten: „Ziehet aus ihr Völker und verkündet mit fröhlichem Schall: der Herr hat seinen Knecht Jacob erlöset.“ Diese letzten Worte scheinen Refer. zu oft wiederholt, was besonders dadurch auffällt, dass das Wort Jacob stets durch hohe und anhaltende Noten markirt ist. Ausserordentliche Schönheiten entfaltet das Uebrige des Chors, in welchem ein sehr ansprechender Zwischensatz von drei Solostimmen zu dem Schluss-Allegro vivace leitet.

In dem Textbuche steht zwar unter den Worten „Frohlockt dem Herrn!“ Fuge! allein weder hier noch in einem andern Chore dieses Oratoriums hat Schneider eine wahre strenge Fuge geleistet und die Absicht liesse sich wohl errathen! Schneider, unbestritten wohl der grösseste der jetzt lebenden Fugendichter, hat dadurch bewiesen: dass er alle Anfoderungen unserer Zeit an Oratoria zu befriedigen im Stande ist. Der Gideon ist ein Werk, welches dem Weltgericht, dem Pharao würdig zur Seite steht, und für das grössere Publikum durch seine erhabene Einfachheit nicht minder imponirt, aber verständlicher und gefälliger erscheint. Der anhaltende, rauschende Beifall zeugt für meine Behauptung, und wie sehr auch Dr. Schneider mit den Leistungen den Ausführenden zufrieden war, zeigte sein stets heiterer, oft fröhlich begeisterter Blick.

Dank! Ehre! dem, der so etwas geschaffen, dem, der so Viele zu sich herauf, mit sich fortziehen konnte zum höchsten Genuss der Zuhörer und Mitwirkenden.

Möchten doch bald wieder ähnliche Werke, und nicht minder gut, hier ausgeführt werden! Wir sehnen uns vor Allem, die grosse Passionsmusik von J. S. Bach zu hören, und unsere fleissigen Musik-Direktoren Baacke und Geiss werden gewiss unsere Hoffnung nicht täuschen, dieses Werk nächsten Charfreitag, vielleicht in der Domkirche, zur Aufführung zu bringen.

Halberstadt im Novbr. 1830. F. G. H.

Konzert der Herren Hauck und Panofka.

Berlin, den 9. December 1830.

Bei der Beschränktheit des Raumes können wir nur in aller Kürze berichten, dass Hr. Hauck das meisterhafte Pianoforte-Konzert aus Es dur, von Beethoven, und Bravour-Variationen von eigner Komposition, ganz vortrefflich exekutirte. Grosse Fertigkeit und gediegener Vortrag karakterisiren den Schüler Hummels; die Wahl des beethovenschen Konzerts spricht für ein edleres Streben.

Hr. Panofka führte einen Maysederschen Konzertsatz und Variationen desselben, für Violine, mit grosser Fertigkeit und Reinheit, mit Feuer und Delikatesse aus, und zeigte sich als einen der besten unter den jüngern Geigen-Virtuosen.

Ueber die Ouvertüre zu Don Carlos von Ferdinand Ries, die das Konzert eröffnete, ist bereits anderwärts gesprochen. S. K.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 18. December — № 51. — 1830.

Andeutungen zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik.

Eine geschichtliche Darstellung der protestantischen Kirchenmusik seit Luther würde ihre volle Begründung nur in einer Geschichte des gesammten protestantisch kirchlichen Lebens seit der Reformation finden: denn die kirchliche Tonkunst ging mit dem übrigen Kirchenwesen Hand in Hand, stieg und sank mit demselben. Es würde also zur Karakteristik der Kirchenmusik in jedem Zeitraum eine tiefeingehende Karakteristik des religiösen Lebens überhaupt nöthig sein, um die Gründe an den Tag zu legen, warum sich die Musik zu jeder Zeit gerade in der Weise und Wesenheit gestalten und offenbaren musste. Allein eine solche in die Religionsgeschichte einschlagende Darstellung würde hier zu weitschichtig und für eine musikalische Zeitschrift unpassend sein. Der Verf. des folgenden Aufsatzes möchte also, da er ihn nicht in seiner vollen Begründung darlegen kann, von der Abfassung desselben gänzlich abgeschreckt worden sein; aber er glaubte dennoch mit den folgenden Andeutungen Denjenigen, welche sich nicht eigends mit der Musik vergangener Jahrhunderte beschäftigen können, einen Dienst zu leisten, und, wenn auch manches ein unbewiesenes Paradoxon bleiben sollte, doch wenigstens den oder jenen zu veranlassen, sich ernstlicher mit einem so hochwichtigen Gegenstande zu beschäftigen, wobei er dann die hier vorgetragenen Ansichten entweder bestätigt finden oder widerlegen mag. Bei unserm jetzigen Musikzustande möchte ich aber jede historische Anregung für vortheilhaft halten; denn es ist unglaublich, eine wie grosse Unbekanntschaft mit diesen Gegenständen weitverbreitet ist. Es lässt sich mit Wahrheit behaupten, dass im Ganzen genommen die historische Kenntniss der Musik: d. h. nicht gedächtnissmässiges Wissen von Namen und Jahrszahlen berühmter Musiker, vielleicht noch obendrein durch hergebrachte Irrthümer entstellt, sondern eine aus lebendiger Anschauung der Tonstücke vergangener Zeiten hervorgegangene Bekanntschaft und Befreundung: es lässt sich behaupten, dass eine solche historische Kenntniss noch viel weiter im Argen liegt, als vor siebzig Jahren die Kenntniss der deutschen Dicht- Bau- und Malerkunst des Mittelalters. Man hört von Leuten, die sonst auf historische Bildung mit Recht Ansprüche machen, die unbegreiflichsten Aeusserungen in dieser Hinsicht; der Mangel an Anschauung und der Verlass auf immer mehr getrübte Traditionen bewirkt, dass man sich in der Regel immer am lieben Allgemeinen hält und ängstlich eine auf's Spezielle gehende Aeusserung vermeidet. So wird z. B. (dem auch nur oberflächlich Unterrichteten ein Räthsel!) insgemein den alten Italienern, ja aller alten Musik überhaupt, als karakteristisches Merkmal, Einfachheit zugeschrieben, ein Ausdruck, der so unbestimmt als unwahr ist. Seb. Bach, den man in neuester Zeit wieder in Anregung gebracht hat, soll sich durch künstliche Arbeit von jener Einfachheit unterscheiden, da man doch behaupten kann, dass die Niederländer, ja die Italiener zu Palestrinas Zeit, ihm an intensiver Künstlichkeit wenigstens vollkommen an die Seite zu stellen sind, wie dies der erste Blick in ihre Werke lehrt. — Ist das Urtheil über den technischen Theil der Kunst vag und unbegründet, so ist dies das Urtheil über den eigentlichen Geist und Karakter der verschiedenen Perioden insgemein

noch viel mehr. Wir wollen hievon keine Beispiele anführen, da der gegenwärtige Aufsatz fast durchgehends gegen die gewöhnlichen Ansichten polemisiren wird und leider muss. Leider; denn es wäre zu wünschen, dass die folgenden Data und Ansichten, wenigstens insoweit sie unbestreitbar sind, längst Gemeingut geworden wären, und dass so flüchtige Andeutungen, wie sie der Verfasser hier nur geben kann, überflüssig sein müssten.

Die Geschichte der protestantischen Kirchenmusik zerfällt in drei grosse Perioden, deren jede sich von den andern durch ihren eigenthümlichen Geist unterscheidet.

Die erste Periode geht vom Anfange bis gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts und umfasst die altniederländische und altdeutsche Schule.

Die zweite vom Ende des XVI. bis gegen das Ende des XVII. Jahrhunderts, umfassend die mitteldeutsche Schule.

Die dritte vom Ende des XVII. Jahrh. bis zur Mitte des XVIII.; diese umfasst die neudeutsche Schule.

Die Geschichte der ersten Periode hat es theils mit Elementen der frühern vorprotestantischen Perioden, theils mit neuen Elementen zu thun.

Der Einfluss der Reformation, welcher sich auf alle Theile des kirchlichen Lebens ausdehnte, zeigte sich in Hinsicht auf den Kultus hauptsächlich in dem Bestreben, diesen nicht als ein arcanum einer vom Volke getrennten, der Gottheit sich näher glaubenden Priesterkaste betrachtet zu wissen, sondern ihn dem Volke unmittelbar nahe zu bringen und dasselbe an ihm Theil nehmen zu lassen. Diesem Bestreben verdanken zwei neue Institute ihren Ursprung oder ihre Ausbildung: die deutsche Messe und der deutsche Choral.

Um von letzterm, als dem herrlichsten Erzeugnisse der prot. Kirchenmusik im XVI. Jahrhundert den Anfang zu machen, so kann man zwar nicht behaupten, dass die Reformation ihn ganz umgeschaffen habe. Schon vor derselben gab es mehrere deutsche Kirchengesänge, die Luther in seine Gesangbücher als „Lieder der Alten" aufnahm. Hieher gehören vorzüglich die in Worten und Weisen unvergleichlichen Lieder: „ein Kindelein so löbelich; also heilig ist der Tag"; und vor allen das herrliche, grossartige: „Christ ist erstanden, von der Marter alle." Einige dieser Lieder scheinen bis in's XIV. und XV. Jahrhundert hinaufzureichen, z. B. das: „Christ fuhr gen Himmel," welches Görres schon in den Handschriften der Heidelberger Bibliothek vorfand und aus diesen in seinen Volks- und Meisterliedern, Frankfurt 1817 hat abdrucken lassen. Auch die halblatenischen und halbdeutschen Lieder, die gewöhnlich dem Petrus Dresdensis beigelegt werden, existirten vor der Reformation. Allein im Ganzen war die Anzahl der deutschen Choräle sehr gering, und den Reformatoren bleibt das unvergängliche Verdienst, den deutschen Choral erweckt und allgemein gemacht zu haben. Eine kritische Geschichte desselben, welche, wenn ich nicht irre, das Resultat geben würde, dass die ältesten Lieder sowohl im Text als Melodie die herrlichsten sind, und dass die höchste Blüthe der Choralkunst nur bis in den Anfang der zweiten Periode reicht, würde eine sehr verdienstliche Arbeit sein, und über diesen Gegenstand ganz unerwartete Aufschlüsse geben. Allein sie müsste nothwendig aus dem tiefsten Quellenstudium hervorgegangen sein, da es kaum glaublich ist, welche Verwirrung in den jetzigen Ansichten über den Choral herrscht und wie wichtige Punkte gewöhnlich übersehen werden. Ich habe in einem Aufsatze in gegenwärtiger Zeitschrift *) einige Andeutungen zu geben versucht, welche Punkte vorzüglich zu berücksichtigen wären; ich zeigte dort dass der Choral, wie er jetzt vorliegt, um zwei Drittheile von dem alten verschieden ist, und dass man sich von dem letztern ohne zu den Choralbüchern des XVI. Jahrhunderts zurückzugehen, gar keine Vorstellung machen kann. Nimmt man aber den Choral des XVI. Jahrh. in seiner Urgestalt, ganz in Melodie, Rhythmus

*) Nr. 37. dieses Jahrganges. Es haben sich in diesen Aufsatz sinnentstellende Druckfehler eingeschlichen. So z. B.: Seite 289, Spalte 1, Lin. 23 lies: in Zweifel statt: im Zw. Auf derselben Seite, Spalte 2 Lin. 33 lies: absolutes Interesse statt: absolutes Interesse. Seite 291, Spalte 2 Lin. 4 lies: peroiochè statt: percischè. S. 292 Spalte 2 Lin. 8 lies: zusammenstellen statt: zusammenschmelzen. Die letzte Note im Bass (in der Beilage) muss nicht A, sondern D sein.

und Harmonie so, wie er zur Zeit seiner Entstehung gesungen wurde, so muss man vor der Herrlichkeit desselben staunen; es weht in diesen Gesängen der Geist jener, ich möchte sagen, geistlichen Ritterschaft und Rüstigkeit, welcher uns überall, wo wir die ersten Zeiten der Reformation betrachten, kräftigend und stärkend entgegen tritt; und wohl möchte man in der lahmen Gelenklosigkeit des spätern Chorals, verglichen mit der Fülle und Kraft des alten, wie im Texte, so in den Weisen höchstens nur noch disjecti membra poëtae finden. — Doch da eine in's Einzelne gehende Darstellung hier der Raum verbietet; eine Karakteristik aber, welche sich nur im Allgemeinen hält, leere Deklamation bleibt und zu nichts hilft: so kann ich hier nur theils auf jenen Aufsatz verweisen, theils einige Andeutungen über Punkte geben, welche noch sehr wenig untersucht und besprochen sind.

Was nämlich den Ursprung der Melodien zu den deutschen Chorälen betrifft, so ist es bekannt, dass sie theils aus ältern lateinischen Kirchenliedern entnommen, theils neu komponirt sind. So hat Rambach, nachdem man lange über den Gegenstand gezweifelt hatte, bewiesen, dass Luther zu seinen eignen deutschen Liedern die Melodien selbst komponirt hat. Aber drittens wurden die Melodieen auch häufig aus weltlichen Liedern der damaligen Zeit entlehnt — und dieser Punkt ist es, welcher manchem ein Stein des Anstosses scheint, dessen genauere Betrachtung und Würdigung mit einer gewissen Aengstlichkeit von vielen abgelehnt wird. Aber das Factum ist konstatirt: nicht blos zu Messen, wie von Josquin, Ghiselin, de Orto, Petrus de la Rue, u. s. w., wurden weltliche Lieder: z. B. L'homme armé, je ne demande, J'ai pris amours, malheur me bat, und ähnliche zum Grunde gelegt, (vergl. neben vielen Stellen besonders Glareani Dodecachordum, Bas. 1547 pag. 175 fin.) sondern auch viele unserer schönsten Choräle haben ihre Melodieen von weltlichen Liedern erhalten, wobei denn auch gewöhnlich die ersten Worte, oft ein grosser Theil des weltlichen Textes beibehalten wurden. In neuerer Zeit wurde in der Leipziger musikalischen Zeitung (XXV, 521) darauf aufmerksam gemacht, dass die Melodieen zu: Herzlich thut mich verlangen (oder; Befiehl du deine Wege) und zu: O Welt ich muss dich lassen (oder: Nun ruhen alle Wälder) ursprünglich weltliche Texte hatten. Der zu erstem Liede hiess: Mein Gemüth ist mir verwirret: der zum zweiten: Insbruck ich muss dich lassen. Diesen letztern besitze ich selbst im Originale; er findet sich mit vier Stimmen komponirt in: Georg Forsters frischen Liedlein, Nürnberg 1539, Th. 1., und die Melodie stimmt ganz genau mit der des obenerwähnten geistlichen Liedes. Der Komponist ist bekanntlich Heinrich Isaak, wie auch bei Forster angegeben ist. Aber noch viele andere Choralmelodieen sind desselben Ursprungs, und es wäre eine leichte Mühe, noch ein Dutzend anzuführen, unter denen das schon von Walther (mus. Lexicon Art. Besardus) angeführte: Von Gott will ich nicht lassen, ursprünglich: ma belle, si ton ame, besonders merkwürdig ist. Ja selbst in dem zweiten Theil des Lutherschen Gesangbuches, Leipzig bei Val. Bapst, ist ein Lied aufgenommen, welches anfängt: der Meyen, der Meyen, und sichtlich ursprünglich eben derselbe alte Volksreihen ist, den wir bei Hans Sachs, Band I., Blatt 60, Nürnberg, Ausgabe von 1560, finden.

Der Gegenstand ist für die Geschichte des Chorals, der ganzen Kirchenmusik, ja für die Kulturgeschichte des XVI. Jahrhunderts überhaupt so wichtig, dass er nicht ignorirt werden kann und einmal einer eignen Untersuchung werth wäre. Bei einer solchen käme es aber, meiner Ansicht nach, nicht bloss auf ein tolerantes „Entschuldigen eines solchen Missbrauchs" an, wie man sich auszudrücken beliebt, sondern auf ein tiefes Eingehen in das Verhältniss des Religiösen und Weltlichen in jener Zeit überhaupt; denn es ist nicht denkbar, dass eine so religiöse Zeit und Männer, wie die Reformatoren, sich in der Kirche eine Auffrischung durch weltliche Melodieen hätte gern gefallen lassen, falls diese und die geistlichen ganz disparate Elemente gewesen wären und wenn nicht der Grund jenes Verfahrens in dem Wesen der ganzen Zeit gelegen hätte. Man spricht so oft von der innern Einheit und Abrundung des klassischen Alterthums, und gewiss mit dem höchsten Rechte;

sollte man aber nicht auch in unserer deutschen Vorzeit, wenn man genauer die Kulturgeschichte derselben studirt, eine hohe Einheit des religiösen und sogenannten weltlichen Lebens finden, wo dieses zu jenem hinaufverklärt wurde, eine Einheit, wo das Religiöse und Weltliche, in der Wirklichkeit wenigstens, nicht mehr entgegengesetzte Elemente waren? Sollte nicht die Einheit des Lebens, nach welcher die neuere Zeit durch die Wissenschaft und den Begriff strebt, sich, obgleich unbewusst, schon in jener Zeit praktisch vorgefunden haben? Wenigstens kommen überall merkwürdige Spuren vor, welche uns darauf leiten, in Sammlungen fröhlicher Volkslieder, z. B. den obengenannten von Forster, in den deutschen Liedern von Meiland (Nürnberg 1569) von Scandelli (Dresden 1570) begegnen wir, mitten unter weltlichen Liedern, Texte wie: Herr Jesu Christ, Du ewiges Wort; oder: Wenn wir in höchsten Nöthen sein; oder: Christ lag in Todesbanden. *) — Es geht hieraus hervor, dass der Uebergang vom Weltlichen zum Geistlichen lange nicht so schroff war, als man denken möchte, und dies wird uns um so leichter zu glauben, wenn wir die, ich möchte sagen, religiöse Innigkeit mancher alten Volkslieder kennen. — Doch dies alles soll noch keine genügende Deduction jener Erscheinung sein, sondern nur Andeutung zu einer möglichen Erklärung derselben.

Vom Choral gehen wir auf den zweiten Gegenstand, welcher der Reformation sein Dasein verdankte, die deutsche Messe, über. Luther wollte die Messe, als den Hauptbestandtheil des bisherigen Gottesdienstes nicht abgeschafft, sondern beibehalten wissen. Allein, wie schon oben bemerkt, musste das Bestreben, den Kultus dem Volke so nahe als möglich zu bringen, auch das Bedürfniss rege machen, die deutsche Muttersprache hiebei einzuführen und: „die Messe Deutschen deutsch zu halten." Hieraus entstand die deutsche Bearbeitung der Messe, wie wir sie in dem Lutherischen Werke von 1526 verfinden. Sie wurde allmählig in die ganze Lutherische Kirche eingeführt, und wir sehen sie fast in alle Kirchenordnungen und Agenden der einzelnen Lutherischen Fürsten aufgenommen. Sie war indessen nur für die gewöhnlichen Sonntage angeordnet und freilich in ihrer Einfachheit und Einstimmigkeit kein grosses musikalisches Kunstwerk zu nennen. Aber Luther wollte auch keineswegs die lateinische Messe ganz aufgehoben, sondern sie neben der deutschen bestehen wissen; denn an den höhern Festtagen wurde durchaus in den Kirchen, wo Sänger-Chöre waren, die lat. Messe, und zwar in den besten Kompositionen der damaligen Zeit, gesungen. Wenn sich daher mancher versucht fühlen möchte, zu glauben, dass mit der Reformation auch für die Figuralmusik eine von den frühern absolut verschiedene Periode begonnen habe, so möchte er sich sehr täuschen und das Wesen der Reformation ganz verkennen. Denn diese hatte keineswegs die Absicht, alles was in den frühern Jahrhunderten im Kultus entstanden war, abzuschaffen, sondern sie ging nur zunächst auf eine gänzliche Umgestaltung des Lehrbegriffs, und nur was von diesem aus im Papstthum verwerflich war, verwarf Luther. Wer einigermassen mit der Geschichte der Reformation bekannt ist, weiss aus Luthers und seiner Mitreformatoren Schriften, ein wie grosses Gewicht sie auf die eigentliche Liturgie legten, und dass sie den in der katholischen Kirche ihnen vorliegenden Kultus, freilich durchaus mit Absonderung der unbiblischen Zeremonieen, keineswegs als eitel papistisches Unwesen, sondern als einen schönen, herrlichen Gottesdienst ansehen. Luther erkannte, dass dieser Kultus, den nicht ein einzelner hierarchischer Papst aus eigner Machtvollkommenheit und zu unlautern Zwecken geschaffen, sondern der sich in der Mitte der christlichen Gemeinde mit bewundernswürdiger Einheit herangebildet hatte, keineswegs so ohne Weiteres zu verwerfen, sondern, soweit sich nicht anhaftende Missbräuche eingeschlichen hatten, beizubehalten sei. Er trat deshalb den „Schwärmern," einem Karlstadt und Anhänger, auf das Bestimmteste entgegen, weil sie ihren Zweck darin suchten, das Bestehende, auch das Heiligste

*) Aus der verwandten Baukunst vergleiche man noch die phantastischen, abentheuerlichen Bildwerke an den Goth. Gebäuden u. s. w. Auch möchten hieher manche religiöse Feste des Mittelalters gehören, welche man freilich in neuerer Zeit kurz mit der vornehmen Benennung der Rohheit abgefertigt hat.

und Beute, umzuwerfen. Daher behielt Luther die lat. Messe, wie er sie in den Kompositionen der grössten Meister vorfand, bei, und wollte in derselben nur das abgeschafft wissen, was „gegen die Schrift und Vernunft" war. *) Es hatten sich nämlich in die Messe im Laufe der Jahrhunderte allmählig mehrere Theile eingeschlichen, welche dem biblischen Christenthum fremd, ja zum Theil zuwider waren, wohin vorzüglich das Offertorium oder der Opfergesang gehörte, in welchem, so wie in dem damit verbundenen Canon, die Lehre vom Messopfer enthalten war. Diese und ähnliche Missbräuche, so wie überhaupt alle Winkel- und Lohnmessen, die Anrufungen der Heiligen u. s. w. verbannte Luther. Aber im Ganzen liess er in der Formula Missae (Wittenberg 1523) das Bestehende stehen und sehr richtig sagt Rambach (S. 40.): „mich dünkt, wenn der evangelische Gottesdienst überall den Karakter einer feierlichen Anbetung behalten, nicht wie in unsern Tagen hie und da [leider fast überall!] geschehen, blosse Lehr- und Erbauungsstunden werden sollte, so konnte Luther nichts besseres thun, als ihm im Wesentlichen seine alte Form lassen. In der That wurde sie auch durch die zwei Jahre später erschienene Ordnung der deutschen Messe keineswegs aufgehoben; denn, nicht zu gedenken, dass Luther jene, die Lateinische, neben der Deutschen zum fernern Gebrauch freigelassen wissen wollte, legte er die Ordnung derselben bei der letztern in der Hauptsache zum Grunde und wich nur da von ihr ab, wo der Mangel an deutschen, den lateinischen Messgesängen entsprechenden Liedern Veränderungen nöthig machte."

Und in der That, wer, der nicht überall das, was vor der Reformation in einer an lebendig-poetischer Anschauung so reichen Zeit entstanden, sogleich als katholisch und papistisch verwirft, sondern sich zu historischer Unparteilichkeit erheben kann, möchte die Kraft, Tiefe und den innern Zusammenhang der Messe, der sich, ich möchte sagen, bei dramatischer Lebendigkeit dennoch mit epischer Ruhe entfaltet, verkennen? Man lese nur die Darstellung dieses Gegenstandes bei dem gewiss nicht katholisirenden, sondern ächt protestantischen Michael Prätorius in seinem Syntagma musicum, Wittenberg 1615, Th. I, pag. 49 bis 61. Ich kann mich nicht enthalten, nach Anleitung desselben, einige Andeutungen über diesen so oft verkannten Punkt zu geben. Die Messe begann mit dem Introitus; während das Volk sich im Hause des Herrn versammelte, wurden Worte aus Psalmen und Weissagungen des alten Testaments gesungen: dann begann das Kyrie eleison, Christe eleison, welches das Gefühl reuiger Busse und Bitte um Vergebung einfach aussprach. Nach dem Kyrie ertönte, gleichsam in Freude und Hoffnung auf den kommenden Erlöser, der Hymnus angelicus, der Gesang der den Hirten erschienenen Engel: Gloria in excelsis Deo u. s. w. Nach Lesung der Epistel stieg der Lector auf die Stufen des Altars, um das Evangelium zu lesen, und während dessen sang das Volk Psalmenverse und Halleluja (Graduale). Dann die Predigt: durch diese sollte der Glaube geweckt und gekräftigt werden, und nun ertönte das Symbolum Nicaenum, Credo in unum Deum u. s. w. Hiemit war der erste Theil der Messe geschlossen, das Ite, missa est ertönte und das Abendmal nahm seinen Anfang. Nachdem der Priester: „Sursum corda" dem Volke zugerufen, und dieses: „Habemus ad Deum" geantwortet hatte, erfolgten die Worte der Einsetzung und das Vaterunser. Dann das dreimalige Sanctus, Dominus Deus Sabaoth; eine Präfation und das Agnus Dei. —

Freilich möchte manchem auffallen und bedenklich erscheinen, dass die lateinische Sprache überhaupt in protestantischen Gemeinden nicht gänzlich abgeschafft ward; denn Luther wollte nicht bloss die lateinische Messe, sondern auch viele einzelne lateinische Gesänge für den täg-

*) Die Stellen, welche Luthers hieher gehörige Aeusserungen enthalten, könnte ich in grosser Menge aus seinen Schriften hier abdrucken lassen, wenn dies nicht unnöthig würde durch die treffliche Rambach'sche Schrift: „Ueber das Verdienst Luthers um den Kirchen-Gesang. Hamburg 1813", ein Werk, dem ich viele hist. Notizen für diesen Aufsatz verdanke, und auf dessen erste hundert Seiten ich mich beziehe. — Ueberhaupt könnte ich zu der im Texte gegebenen Ausführung meiner Gedanken einen mit Citaten vollständig bezifferten Fundamentalbass in den Anmerkungen beifügen; allein Kenner wissen die Stellen selbst zu finden, und Unkundige würden weder Bücher noch Lust haben, sie nachzuschlagen. Daher führe ich nur die nöthigsten Citate an.

lichen Gottesdienst oder die Horas canonicas beibehalten wissen. Nur die vielen unbiblischen Gesänge, besonders zur Ehre der Heiligen und der Jungfrau Maria wurden abgeschafft und Luther erklärte sich gegen sie auf das Härteste; statt ihrer verordnete er die Gesänge de tempore. Und lateinische Gesänge blieben noch bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts herab in den protestantischen Kirchen gewöhnlich, sowohl Choräle, als auch Figuralmusik. Davon zeugen, ausser den ausdrücklichen Zeugnissen vieler Schriftsteller, die zahlreichen Sammlungen lateinischer Kirchenmusiken von Protestanten. Es wäre unnütz hier auch nur die Titel derselben anzuführen; der erste Blick in Walthers oder Gerbers Lexicon zeigt sie. Nur als einziges treffendes Beispiel will ich bemerken, dass noch 1628 Heinr. Grimmius, ein Magdeburgischer Musiker, lateinische Messen herausgab, und diese hatten nicht etwa nur Privat-, sondern kirchliche Zwecke, wie schon der Titel sagt: Missae aliquot quinque et sex vocum, musicae ecclesiasticae (et cumprimis Magdeburgicae) bono compositae. Es wurden also noch damals zu Magdeburg lateinische Messen gesungen.

Bei einer Untersuchung über diesen Gegenstand kommt es nicht auf ein leidiges Entschuldigen dieser Erscheinung an, indem man sagt, Luther habe die eingewurzelte Gewohnheit der lat. Sprache nicht ganz ausrotten können; sondern es müssen andre Gründe aufgesucht werden; denn theils fragte es sich immer noch, warum denn die Nachfolger Luthers das Lateinische nicht gänzlich verwiesen hätten, theils muss man wohl bedenken, dass es für Luther selbst keineswegs unmöglich gewesen wäre, bloss deutsche Gesänge einzuführen, wenn er dies aus inniger Ueberzeugung gewünscht hätte, und dass er wenigstens äussern würde, die lat. Sprache sei ein nothwendiges Uebel. Allein er erklärte sich sehr hart gegen das gänzliche Abschaffen der lat. Gesänge (sofern diese nur „rein" wären und sagte: „besser würde es doch niemand machen." *) Diese Beibehaltung der alten lat. Choräle und Figuralmusiken findet, wie Rambach auch richtig andeutet, ihre wahre Begründung in einer richtigen Ansicht und Würdigung des Chors. Wenn, wie freilich im Papstthum nur zu oft geschehen war, dieser nichts wäre, als ein Institut einer vom profanen Volke entfernten Priesterkaste: dann freilich wäre die lat. Sprache, als ein arcanum, dessen Eröffnung man dem Laien vorenthielte, höchst verwerflich gewesen. Ist aber der Chor nichts als ein Repräsentant der Gemeinde, welcher er nicht feindlich gegenüber steht, sondern für welche er dasjenige durch die Kunst darstellt, zu dessen Darstellung das einzelne Gemeindeglied nicht befähigt ist, so gewinnt, dünkt mich, die Sache ein ganz andres Ansehen. Die lat. Gesänge, welche der Chor im XVI. und XVII. Jahrhunderte sang, waren demnach nicht Geheimnisse für die Gemeinde, sondern es wurde Bekanntschaft mit ihrem Inhalte durchaus vorausgesetzt; denn die Messe kannte jeder von selbst, zumal da sie jeden Sonntag deutsch gesungen ward, die andern Gesänge waren aber meist de tempore, und handelten mithin von der jedesmaligen kirchlichen Feier des Tages. War aber der Inhalt im Allgemeinen bekannt, so war dies genug; denn, wie weiter unten dargestellt werden wird, komponirte der Tonsetzer nicht das einzelne Wort, sondern strebte den Geist der kirchlichen Feierlichkeit, zu welcher der Text gehörte, in Tönen darzustellen. — So, glaube ich, sahen die Reformatoren den Chor an, und welches Gewicht Luther auf denselben legte, wie er selbst die kleinsten Einzelheiten würdigte, leuchtet unter andern aus folgenden Stellen ein. Nachdem er den alten Gebrauch, nach welchem in dem Glaubensbekenntnisse bei der Messe die Worte: et homo factus est, „fein mit langsamen und sonderlichen Noten, denn die andern," gesungen wurden, indess jedermann die Knie beugte und sein Hütlein abzog," sagt er *): „es wäre noch recht und billig, dass man vor dem Wort: et homo factus est niederkniete und mit langen Noten sänge, wie vorzeiten." So sagt er an einer andern Stelle (Vermahnung zum Gebet wider den Türken, Th. XX, S. 2757): „Ich liesse mir gefallen, dass man den 79. Psalm: Herr, es sind Heiden in Dein Erbe gefallen, sänge ein Chor um den andern, wie gewohnt. Darnach trete ein wohlgestimmter Knabe vor den Pult in ihrem Chor, und singe allein die Antiphon oder Tract: domine non secundum, nach demselben ein andrer Knabe den andern Tract: domine, ne memineris, und darauf der ganze Chor knieend: adjuva nos deus, allerdings, wie man in den Fasten im Papstthum gesungen hat, denn es sehr andächtig lautet und siehet." Auch wollte er, nach seiner ausdrücklichen Anordnung, das Te deum und die deutsche Litanei nicht von der ganzen Gemeinde, sondern von zwei Chören wechselweise gesungen wissen. —

Der Verf. hofft, dass die vorstehenden Bemerkungen über die lat. Sprache bei den Gesängen nicht verkannt werden; es konnte ihm nicht einfallen, den Gebrauch derselben als allgemein, mithin auch für unsre Zeit geeignet darzustellen, sondern er wollte nur eine Erscheinung, welche an sich auffallen könnte, aus dem Wesen der Sache und ihrer Zeit zu würdigen suchen **).

*) Rambach pag. 91. —

*) Auslegung des 1. u. 2. Kap. Johannis, Th. VII., S. 1543 der Halleschen Ausgabe.

**) Und in der That brauchte man auch im Jahrhunderte der Reform. nicht zu fürchten, dass das Volk zu wenig Theil am Gesange nehme oder ihn nicht verstehe. Es

Diese Untersuchung über die Sprache war aber aus folgendem Grunde in dieser Ausdehnung nöthig. Es ergiebt sich aus dem Gesagten nämlich das Resultat, dass eine Karakteristik des Wesens der ältern protestantischen Kirchenmusik grösstentheils auf das Wesen der alten Kirchenmusik im Allgemeinen, sie mag nun von Protestanten oder von Katholiken komponirt sein, eingehen muss. So befremdlich dies auch manchem, der eine unbestimmte Vorstellung von „protestantischer Kirchenmusik" mitbringt, erscheinen mag, so unwidersprechlich ist es. Die Protestanten des XVI. und XVII. Jahrh. waren vorurtheilsfrei genug, um in ihren Kirchen die schönsten und edelsten Gesänge, wenn sie auch von Katholiken komponirt waren, zu singen, und so wenig es ihnen einfallen konnte, die gothischen Kirchen, weil sie vor Luther gebaut waren, einzureissen, so wenig fiel es ihnen ein, sich auf eine eigne prot. Musik etwas zu Gute zu thun. Sie verkannten es nicht, dass die Kunst nicht von den Partikularitäten der einzelnen Religionssekten berührt wird, sondern wussten, dass sie in jeder Religionsform eine Trägerin des Göttlichen ist. Luther selbst ging in dieser Unparteilichkeit mit seinem Beispiele voran. In der Vorrede zu den Begräbnissgesängen (1542) nennt er nicht nur die Choräle der kath. Kirche köstlich, sondern sagt auch: die Katholiken hätten wahrlich viel trefflich schöne Musica oder Gesang, sonderlich in Stiften und Pfarren. Zu dem von Georg Rhaw 1538 zu Wittenberg herausgegebenen Motettenwerke, welches fast nur Kompositionen katholischer Tonkünstler enthielt, machte er selbst eine belobende Vorrede. Von Josquin, der am Ende des XV. und Anfange des XVI. Jahrh., also vor der Reformation lebte, sagt Luther (Mathesius Predigten über Luthers Leben, p. 143, Ausgabe von 1573): „Er ist der Noten Meister; die haben's müssen machen, wie er gewollt; die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten haben wollen. Freilich hat der Komponist auch seinen guten Geist gehabt, wie Bezaleel, sonderlich da er das Haec dicit Dominus, und das Circumdederunt me gemitus mortis, werklich und lieblich in einander richtet." — Und ähnlich urtheilen Luthers Nachfolger. Besonders ist zu vergleichen, was Prätorius im Syntagma in der Vorrede sagt, und wie der Kapellmeister Walther, Luthers Freund, bei eben demselben Prätorius, Th. I, pag. 451 sich ausspricht. Nachdem er die alten vorlutherischen deutschen und latein. Choräle gelobt und namentlich angeführt, sagt er: „und wiewohl man Leute findet, welche allein die deutsche alte christliche Lieder für gut achten und loben; die latein. Gesänge aber papistisch heissen, solches ficht mich wenig an. Denn so gedachte lat. Gesänge deshalben papistisch sein sollten, dass sie von den Papisten in ihren Stiften gesungen werden, so müssten die deutsche christliche alte Lieder auch papistisch sein und heissen, weil sie die Papisten eben so wohl, als wir in ihren Kirchen singen."

Ebenso war es mit dem Figuralgesange. Es wurden überall in den prot. Kirchen Messen und Festgesänge von niederländischen und italienischen Meistern gesungen. Der Verf. kennt mehrere prot. Missalen aus dem XVI. Jahrh., welche viele Messen von Josquin, Krequillone u. s. w., untermischt mit deutschen Chorälen, enthalten. In den Sammlungen von Kirchengesängen, welche im XVI. und der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. von Protestanten herausgegeben sind, machen Kompositionen katholischer Meister oft den grössten Theil aus. So z. B. in dem Florilegium Portense von Bodenschatz, Leipzig 1603, und überall. In den oben erwähnten Messen von Grimm, um diese noch einmal anzuführen, sind, wie er selbst angiebt, die Themate zum Theil von Katholiken z. B. von Handl (Gallus), Constantius Porta u. s. w. Von eben diesem Handl ist auch das herrliche Ecce, quomodo moritur justus, welches sich auch beim Vopelius (1682) findet und sich noch zum Theil bis auf die neueste Zeit in protest. Kirchen am Gründonnerstage erhalten hat.

Betrachten wir nun die Schulen näher, deren Erzeugnisse die prot. Kirchenmusik der ersten Periode ausmachen, so finden wir die Niederländische und Altdeutsche mit den Hauptkomponisten: Obrecht, Ockenhem, Josquin, Heinrich Isaak, Lud. Senfl, Th. Stolzer, Sixt. Dietrich und vielen Andern, deren Werke die musikalischen Bücher des XVI. Jahrh., besonders auch Glareani Dodecachordum, füllen. Sie waren die ersten Meister, welche den mehrstimmigen Figuralgesang wenigstens allgemein machten. So urtheilt auch Glarean, welcher denselben (pag. 113 fin.) von seiner Zeit an gerechnet erst für 100 Jahr alt hält; und wenn auch nicht geläugnet werden kann, dass nach den neuesten Forschungen, namentlich Bainis, der mehrstimmige Gesang in viel ältere Zeiten hinaufreicht, so waren es doch jene Schulen und jene Zeit, welche ihn allgemein machten.

---

hatte den deutschen Choral und die deutsche Messe; ausserdem wurden noch viele Texte aus der Bibel deutsch gesungen, besonders die Passions- und Auferstehungsgeschichte. So findet sich in einem vierstimmigen Missale von 1558 (auf der Bibliothek der Thomaskirche in Leipzig) die, so viel ich weiss, älteste vierstimmige deutsche Passion nach dem Matthäus (auch in Vopelius Gesangbuch, Leipzig 1682 abgedruckt). Eine Betrachtung derselben ist bei Gelegenheit der vielfach besprochenen Bach'schen Komposition um so interessanter. Der Evangelist erzählt, wie bei Bach, recitativisch: Christi Worte singt ein Tenor; die Worte der Hohenpriester, Juden, Jünger, heiligen Weiber u. s. w. singen vierstimmige Chöre. Choräle sind noch nicht eingewebt.

Eben aus diesem Umstande geht nun das Wesen dieser Schulen hervor, welches in jener grossartigen Bearbeitung des Cantus firmus besteht, wo die Melodie desselben zum Grunde gelegt und mit der erstaunenswerthesten Kunst in allen Stimmen imitationsweise durchgeführt wird. Dieses enge Anschliessen an die in der kirchlichen Ueberlieferung gegebene Melodie ist wenigstens das Hervorstechendste dieser Schulen; sehr häufig aber auch stammen die Melodieen vom Komponisten selbst her.

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

Duo, pour Harpe et Piano, par Conrad Berg. Op. 28. Paris, chez les fils de B. Schott.

Ein muthig einsetzendes Allegro (Es dur) bald auf der Quinte der Dominante stehend, macht einem variirten Thema Platz; Larghetto und Allegretto quasi Allegro beschliessen. Die Erfindung ist eben nicht bedeutend, so wenig, wie die Arbeit; indess kann es eine Gesellschaft wohl unterhalten, wenn die beiden tonreichen Instrumente recht vollgriffig in einander klingen, und mit mancher angenehmen Melodie oder Figurirung abwechseln.

1) Sechs deutsche Lieder von C. Singer. Berlin, bei Gröbenschütz.
2) Drei Gesänge für eine Bassstimme von F. W. Jähns. Berlin, bei Logier.
3) Sechs Serbenlieder von C. Löwe. Op. 15. Berlin, bei Wagenführ.

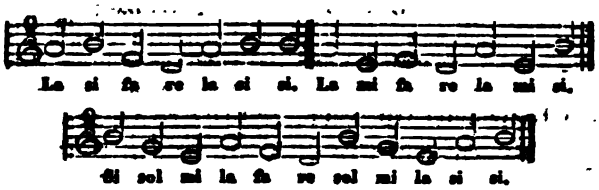
Das erste Werkchen zeigt ganz die Form der Reissigerschen Lieder, ohne den Geist derselben.

Die zweite Sammlung trägt den Zelter'schen Stempel und zeigt von einem gründlichen Studium auch schätzbarem Talent.

Die dritte Sammlung von Löwe ist nun gerade das Gegentheil von den beiden andern Heften; während dieselben sich zu sehr einer Form angeschlossen haben, sind die Löweschen Lieder fast formlos; wenigstens erkennt man in ihnen keine bestimmte Form, nicht einmal die selbstgeschaffene des Verfassers. Sie sind wiederum etwas ganz Neues, und stehen den frühern Werken des Komponisten würdig zur Seite.

X. Y. Z.

1) Christliche Lieder von Novalis von Th. Fröhlich.
2) Geistliche Gesänge für Altstimme von Th. Fröhlich.
3) Neun deutsche Lieder von Wakkernagel, von Th. Fröhlich.
4) Drei Aargauische Volkslieder über die Noten-Namen:



von Th. Fröhlich. Sämmtliche vier Werke bei C. G. Bethge in Berlin.

Reisende originelle Melodieen, mit sehr richtiger Deklamation, bei denen nur öfters die Pianoforte-Begleitung zu schwer ist, sind die Hauptvorzüge dieser Hefte. Doch um sie schön auszuführen, gehören nicht allein gute, sondern auch gebildete Stimmen dazu. An diese schliessen sich hinsichtlich ihres musikalischen Werthes recht gut an die

Deutschen Lieder und Romanzen von F. W. Lerche. Berlin bei Bethge.

Die Ausstattung sämmtlicher Werke ist anständig und geschmackvoll, und der Preis nicht zu hoch.

G.

Konzert der Herren Griebel.

Berlin, den 14. December 1830.

Nach einer gut geschriebenen Ouvertüre von Hrn. Konzertmeister Henning legte der Violoncellist Hr. Kammermusikus Griebel in einem Konzert von Bohrer und Variationen von Müllner (für Violoncell arrangirt) durch Bravour, zarten und eleganten Vortrag und schönen, wenn auch nicht überall gleich kräftigen Ton, sein Bruder durch meisterhafte Behandlung seines schwierigen Instruments, der Oboe, verdiente Ehre ein.

Berlin, den 18. December.

Frl. Belleville und Hr. Kressner werden im heutigen Konzert ihrer bereits anerkannten Virtuosität auf Pianoforte und Flöte neuen Beifall gewinnen.

Nachricht.

Unser trefflicher Posaunist Hr. Belke, hat auf seiner Kunstreise nach Wien und Pressburg an beiden Orten Konzert gegeben und den gebührenden Beifall geärndtet. An letzterm Orte ist er der Kaiserin von Oestreich vorgestellt worden.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Siebenter Jahrgang.

Den 24. December — № 52. — 1830.

Andeutungen zur Geschichte der protestantischen Kirchenmusik.

(Schluss.)

Mancher möchte nun geneigt sein, jenes Entlehnen der Melodie für eine künstlerische Beschränkung, welche allen freien Flug des Genius habe hemmen müssen, zu halten. Allein wer so urtheilt, möchte nicht den religiösen Geist des Mittelalters und der unmittelbar auf dasselbe folgenden Zeit ahnen; — ein Geist, welchem zufolge der Künstler es für sein Höchstes hielt, ganz in dem Kirchlichen aufzugehen und sich dem in der Kirche allmählig gebildeten Typus, der nicht als Schöpfung eines Einzelnen, sondern als Ergebniss der unter Autorität des heiligen Geistes bestehenden Gemeinde angesehen wurde, in unbedingter Liebe hinzugeben. Dieses Typische ist das eigentliche Merkmal aller religiösen Kunst; wir finden es im Alterthum besonders in der Plastik; im Mittelalter sowohl in der Malerei als Baukunst; es machte den Gegensatz zur neuesten Zeit, wo jeder selbst, als Einzelner, schafft. Die ältern Komponisten hingegen suchten all ihr Verdienst darin, ihre Individualität dem Kirchlichen konform zu machen, und behielten sich nur den frommen Fleiss vor, der bis in's Einzelne nicht ermüdet und alles zur Ehre der Religion thut. Und so erblicken wir denn in ihren Werken die bewundernswürdigste Kunst in der Durchführung eines Grundgedankens; mit einer Sicherheit und Gewandtheit, welche uns oft unbegreiflich erscheint, wird das Thema hingestellt, von einer Stimme nach der andern übernommen und durchgeführt. Wir sehen hier historisch diejenige Form des mehrstimmigen Gesanges entstehen, welche bis in die Mitte des XVIII. Jahrh. die herrschende blieb und sich aus dem Wesen der Musik mit Nothwendigkeit deduciren lässt. Der mehrstimmige Gesang sollte nicht bloss ein Zusammensingen mehrerer Stimmen sein, von denen die Oberstimme die Melodie vortrüge, die untern aber nur das Geschäft der harmonischen Begleitung hätten; sondern er entstand aus dem Bedürfniss, die Musik, die Kunst in der Zeit, den Künsten des Raumes näher zu bringen, aus dem Bedürfniss, nicht bloss successive Tonverbindungen zu haben, sondern auch neben einander mehrere Stimmen einhergehen zu lassen. Wollte man nun diese mehreren Stimmen mit einer und derselben Melodie zugleich beginnen lassen, so entstand nur ein Unisono; daher liess man sie nach einander einsetzen, doch so, dass die eine das Thema noch nicht beendet hatte, wenn die andre schon mit demselben begann. Es musste aber eine Einheit sein welche diese Stimmen verbände, und dazu diente die Harmonie. Sie ward das Mittel und die Form, durch welches und in welcher die Befriedigung jenes Bedürfnisses möglich wurde; zugleich aber erfüllte sie den Zweck, welcher in neuerer Zeit oft als ihr einziger Zweck angesehen ist, die Melodie zu heben und zu verstärken; jede einzelne Stimme hob die andre, und die vollständige Harmonie schwebte gewissermassen als Resultat über allen, um einen Totaleindruck möglich zu machen und ihn zur Einheit zu erheben. Dies ist die historische Entstehung des mehrstimmigen imitirenden Gesanges und wir sehen ihn bald nach derselben zu einer grossen Höhe ausgebildet; von den strengsten Canons (damals Fugen genannt) bis zur freiesten und feinsten Nachahmung herab geht die Form, in welcher Josquin, Senfl und die übrigen Meister schrieben. Wer freilich theils durch schielende und auf halbem Wege zur Wahrheit stehen gebliebene ästhetische Grundsätze, theils durch einseitige Bildung nur im Modernen verleitet, das Wesen dieser strengen und ernsten Schreibart überhaupt verkennt, der wird von Josquin durch alle Perioden hinab bis auf Händel und Bach nur eitel trockne Verstandesberechnung finden; allein es ist hier nicht der Ort, solche Ansichten zu widerlegen *).

Neben jener Auffassung der Harmonie fand aber auch zeitig diejenige statt, wo sie bloss zur Hebung der Melodie, welche entweder im Tenor oder Diskant vorgetragen wurde, angewandt ward. Dieses war der Contrapunctus aequalis, wo Note gegen Note stand, und er fand der Natur der Sache nach nur bei kurzen, einfachen, choralartigen Sätzen statt. Denn sollte eine Melodie weiter ausgeführt werden, so konnte dies unmöglich bloss in einer Stimme geschehen,

*) Versucht habe ich es vor längerer Zeit auf wissenschaftlichem Wege in einem Aufsatze, der 1829 im 39sten Hefte der Caecilia von Seite 129 bis 141 abgedruckt ist. Manches möchte ich jetzt noch schärfer hinstellen.

ohne die übrigen von ihrer Selbständigkeit herabzuwürdigen, und jede Melodie, welche innere Einheit haben soll, kann, als lyrisch nur, von einem gemässigten Umfange sein (eben so, wie die Länge der metrischen Strophen nicht über einen gewissen Grad ausgedehnt werden kann, wenn man anders die Uebersicht über dieselben behalten soll). Dies hat man aber in neuerer Zeit, wo man sich über jede historisch aus der Natur der Sache hervorgegangene Form hinwegsetzen zu können glaubte, oft ganz verkannt, und Texte von sehr grossem Umfange so komponirt, dass nur die Oberstimme die Melodie hat, und so einen fortwährenden Wechsel der Empfindung ausdrücken muss, wodurch alle Einheit aufgehoben wird. Die Unterstimmen schleppen dann faul und träge nach, und das Ganze ist in der Regel eine kümmerliche, rhetorisch-sentimentale Arie für Sopran, harmonisch (oder nach Befinden auch unharmonisch!) von den Unterstimmen begleitet. Und doch nennt man das Chorkomposition! —

Was nun die Wahl der Texte und deren Verhältniss zur Komposition in unserer Periode betrifft, so finden wir ausser der Messe, von der schon oben gesprochen, theils ältere kirchliche Lieder, wie: Veni redemptor gentium, veni sancte spiritus, surrexit Christus hodie u. s. w., figurirter komponirt, jedoch in geringerer Anzahl, theils und vorzüglich Psalmen, Weissagungen des alten Testaments, und bald geschichtliche, bald rein lyrische des neuen. Der Komponist schloss sich auch hier ganz an die Bedeutung an, welche der kirchliche Gebrauch dem Texte zu der oder der Zeit des Jahres (daher Gesänge de tempore) gab. Es herrschte hiebei durchaus *) die grossartige Ansicht des Textes, denselben nur als ein Ganzes aufzufassen, und die Empfindungen, welche er als ein solches erregen konnte, darzustellen, — eine Ansicht, welche tief im Wesen der Musik gegründet ist. Denn diese, als eine rein lyrische Kunst, kann nur die durch den Text erweckte Empfindung, nicht aber die in demselben dargestellten Begriffe wiedergeben; daher müssen alle Texte, welche überhaupt komponirt sein sollen, entweder an sich lyrisch sein, oder durch hinzutretende Umstände ein lyrisches Moment bekommen, welches Moment dann Gegenstand der Komposition wird. Im ersten Falle ist eine unmittelbare, im zweiten nur eine mittelbare, relative Komposition möglich. Zur ersten Klasse gehören fast alle Psalme, viele prophetische Stellen des A. T., und viele des neuen: so z. B. Laudate dominum, omnes gentes; miserere mei, deus; non moriar, sed vivam; gloria in excelsis deo; in allen diesen wird die Empfindung entweder der Freude, oder der Reue, oder des Vertrauens u. s. w., geschildert. Zur zweiten Klasse gehören dagegen die eigentlich kirchlichen epischen oder dramatischen Texte, d. h. diejenigen, denen nur die Kirche durch die Bedeutung, da sie ihrem feierlichen Absingen heilegt, lyrisches Moment verleiht; der Komponist komponirt dann nicht die Worte, sondern er stellt die Empfindung, welche die kirchliche Feierlichkeit zu der bestimmten Zeit in ihm und der Gemeinde erweckt, in Tönen dar *). Der grösste Theil der Messe z. B., würde an und für sich keine Möglichkeit der Komposition haben. Namentlich im Credo kann nie und nimmer das einzelne Wort oder die einzelne Parthie lyrisch aufgefasst und so komponirt werden. Alle Versuche, die man in neuerer Zeit damit gemacht hat, sind unglücklich abgelaufen, und das Lächerliche dieser Behandlungsart ist G. Weber in einem der ersten Hefte der Cäcilia trefflich dargestellt. Es kann kaum einen unglücklichern Text zu einer unmittelbaren Komposition geben, als den des Credo; denn wenn man den Wechsel der Begriffe durch stets analogen Wechsel der Empfindung ausdrücken will, so ist vom Anfang bis zum Schluss keine Einheit und Ruhe. Wie ganz anders aber, wenn die einfache Empfindung, welche der Gläubige in der Kirche hat, und die das ganze Stück hindurch nicht wechselt, durch Töne dargestellt wird! So thaten es die Alten und dieser Auffassung verdanken wir so viele himmlische, herzerhebende Credo's in den Messen. — Das Anschliessen an die kirchliche Feierlichkeit machte, dass manche sogar ganz unkomponirbare Texte doch herrlich komponirt werden konnten. So finden wir bei Glarean pag. 377 seqq. die Genealogie Christi nach dem Matthäus von Josquin vierstimmig. Einen trocknern Text, wie auch Glarean bemerkt, kann es nicht leicht geben; nicht einmal Begriffe, geschweige denn Empfindungen können die blossen Namen, die er enthält, erwecken; und doch ertheilte ihm die Feierlichkeit der Kirche, in welcher diese Genealogie einen integrirenden Theil aus-

*) Bis auf wenige Malereien, welche hier einen ganz eigenthümlichen Grund haben.

*) Einen Vergleichungspunkt bietet die Oper dar. In ihr sind wenig an sich lyrische Stücke, d. h. solche, die ausser dem Zusammenhang der Oper komponirt werden könnten; dies sind blos Lieder und einzelne Arien. Die meisten Duette, Terzette u. s. w. aber erhalten ihr lyrisches Moment erst durch den Zusammenhang, in dem sie zum Ganzen der Oper erscheinen; an sich wären sie nicht zu komponiren. Dies haben aber viele der neuesten Opernkomponisten gewollt, und sind dadurch in eine, der Musik durchaus unangemessene Rhetorik gefallen, welche das einzelne Wort oder auch den einzelnen Satz des Textes ausdrücken will. — Uebrigens nehme man hier am Vergleich der Oper keinen Anstoss; einer und derselben Kunst Regeln überall, auch in ihren verschiedensten Verzweigungen, gleiche Grundbedingungen unter.

machte, ein lyrisches Moment; denn die gläubige Gemeinde hörte in Andacht die Anfänge der Geschichte des Erlösers. —

Doch wir gehen zur zweiten Periode über; sie begann noch mit Ende des XVI. und schloss mit Ende des XVII. Jahrh. Der Karakter derselben, im Gegensatz der ersten, scheint in Folgendem zu bestehen.

Auf der einen Seite hatte die italienische Schule auf die deutsche prot. einen ungemeinen Einfluss. Fast alle bedeutenden Komponisten Deutschlands wanderten entweder nach Italien, oder bildeten sich wenigstens nach italienischen Mustern, wozu sie auch dadurch viele Gelegenheit hatten, dass schon seit den sechsziger Jahren des XVI. Jahrh. fast an allen deutschen Höfen italienische Kapellmeister waren. Von deutschen Komponisten stehen in der zweiten Periode voran: Heinr. Schütz, J. H. Schein, Sam. Scheidt, die sogenannten drei berühmten S. ihrer Zeit. Aber nicht hinter ihnen zurück blieben: Melch. Frank, Melch. Vulpius, Barth. Gesius, Christ. Demantius, Joh. Staden, Andr. Hammerschmid und viele andre berühmte Namen. Schütz studirte vier Jahre unter Gio. Gabrieli in Venedig; Schein sagte zum Theil auf den Titeln seiner Werke selbst, dass sie im Italienischen Geschmack gemacht seien, u. s. w. Ja, das Ansehen der Italiener war so gross, dass der obengenannte Staden sich als Paradoxon zum Wahlspruch gemacht hatte: „Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können." *) Aber man würde das Wesen dieser Periode ganz verkennen, wenn man hier an eine geistlose, sclavische Nachahmung dächte; nein, es war ein Einfluss höherer Art, den die Italiener auf unsre Landsleute ausübten, welcher, unbeschadet der Selbstständigkeit der Nationen, in einem freien Austausch der Ideen besteht, nach dem Gange, welchen die Weltgeschichte im Allgemeinen nimmt. Denn von einem nachtheiligen Einflusse fremder Kunst auf die einheimische kann allemal nur dann die Rede sein, wenn der Born des innern Lebens versiegt ist, wie dies z. B. bei der deutschen Poesie im XVII. Jahrhundert der Fall war; hat aber das Volk noch ungeschwächte geistige Kraft und Frische (und dies hatte unsre Periode in musikalischer Hinsicht), dann kann der Einfluss des Auslandes nur glücklich und von auffälligen Schranken befreiend wirken. So sehen wir Albrecht Dürer nach Italien wandern, und ungeschwächt in deutscher Kraft und Originalität nach seiner Rückkehr in Nürnberg malen. Und in der Musik war gewiss keine Schule mehr, als die mittelitalienische, geeignet, die ungemessene, ja, oft schroffe Kraft ihrer nordischen Nachbaren zu mildern. Daher ging gleich vom Anfang unsrer Periode eine grosse Veränderung in der Behandlung der Harmonie vor; mancherlei Härten und Ungefügigkeiten, auf die wir in der ersten Periode stossen, verschwinden; freier und geschmeidiger wird der Gebrauch der Intervalle und Akkorde; früher sehen wir meist nur Grundakkorde in der ersten Lage, jetzt häufig Sextenakkorde und andre Umkehrungen; es kommen chromatische Fortschreitungen u. s. w., vor. Eine grosse Gewandtheit in der Ausübung der Harmonie gab auch die (ebenfalls von einem Italiener, Viadana, erfundene) Generalbassbezifferung, welche zu Anfang des XVII. Jahrh. sich mit unglaublicher Schnelligkeit zur Allgemeinheit verbreitete.

Ist aber der Einfluss der Italiener auf der einen Seite unverkennbar, so nahm auch auf der andern die protest. Kirchenmusik eine eigenthümliche, feste Richtung. Das enge Anschliessen an den Cantus firmus hörte mehr und mehr auf, wenigstens trat an die Stelle kirchlicher alter lat. Lieder meist der deutsche Choral; öfter aber wählten die Komponisten Themata sowohl, als Ausführung selbst. Die letztere war aber, nach wie vor, von jener tiefsinnigen Gründlichkeit und Künstlichkeit, welche wir schon oben besprochen. Die Texte waren meist biblisch und wurden immer allgemeiner deutsch, wenigstens in der zweiten Hälfte der Periode und wir finden mehrentheils die „kräftigsten, herzlichsten, trostreichsten Worte der heiligen Schrift" eben so kräftig, herzlich und trostreich komponirt. Die innige Vertrautheit, welche damals jeder mit der Bibel hatte, spricht sich oft in der Wahl und Anwendung der Worte auf eine tief poetische Weise aus. Welch eine Kühnheit des Gedankens, wenn z. B. Joh. Christoph Bach die Worte der Motette*): „ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn, mein Jesu," aus I. Mos. 32, 27 entlehnt, (wo sie der Gotteskämpfer, Israel, spricht), und in der Schlussfuge den 3ten Vers des trefflichen Chorals von Hans Sachs: „Warum betrübst du dich, mein Herz", einwebt!

Freilich darf auch nicht geläugnet werden, dass da, wo nicht biblische Worte gewählt wurden, die Texte aus der geschmacklosen Dichterschule aus dem XVII. Jahrhundert waren und dass ihre Geschmacklosigkeit, welche sich bald in hochtrabenden Redensarten, bald in einem widerlichen Mysticismus, bald in beiden zugleich ausbrach, auch oft die Komposition ansteckte. Besonders finden wir in der 2ten Hälfte der Periode, wo die Technik des Kirchenstyls zu einem so hohen Grade der Vollkommenheit ausgebildet war, dass, wie gewöhnlich in solchen

*) Walther Art. Staden.

*) Ich führe diese unvergleichliche Motette absichtlich deshalb an, weil sie sehr bekannt ist, gewöhnlich aber irriger Weise dem Sebast. Bach zugeschrieben wird. Sie ist aber von Joh. Christ., wie das Verzeichniss des Bach'schen Nachlasses, welches Emanuels Wittwe gleich nach dem Tode ihres Mannes herausgab (Hamb. 1789), ausdrücklich bemerkt. Auch hat Naue in seiner Motettensammlung den richtigen Namen vorgesetzt.

Fällen, auch hier die Manier herrschend wird. Und dies war nicht bloss bei der Figuralmusik, sondern auch beim Choral der Fall: die stets ungeschwächte und reine Kraft, durch welche die erste Periode so einzig dasteht, war grossentheils verloren; die Choräle wurden meist nach einem gewissen Leisten gemacht, und am Ende unserer Periode beginnt schon die Weise des Chorals, welche Mortimer treffend die menuettenartige nennt, jedoch erst in den Anfang der folgenden Periode setzt. Die alten Weisen wurden durch einen gewissen Schlendrian in der Melodie und Harmonie ganz abgeschwächt und unkenntlich gemacht. Freilich lässt sich auch beim Choral sagen, dass der Verfall der Musik mit dem des Textes Hand in Hand ging.

Von dem Instrumentale, welches in der 2ten Periode in der Kirche schon wichtig wird, weitläufig zu sprechen, verbietet der Raum. Nur einen Punkt, die Orgelmusik darf ich nicht übergehen. Schon in der ersten Periode hatten bedeutende Komponisten für die Orgel gearbeitet; ihre Werke sind grossentheils in der deutschen Tabulatur aufgeschrieben und gedruckt; zu den wichtigsten gehören die von Jobin, Neusiedler, Paix und Schmid. Sie enthalten, so weit sie Kirchenkompositionen betreffen (denn auch Volkslieder und Volkstänze sind in ihnen in grosser Anzahl zu finden), grösstentheils auch Kompositionen anderer grossen Meister, z. B. Iosquins, Lassus u. s. w., für die Orgel arrangirt.

In der 2ten Periode ist der bedeutendste Orgelkomponist Samuel Schmidt aus Halle, ein Schüler des berühmten Sweling in Amsterdam, und seine Tabulatura nova, Hamb. 1624, 3 Theile in Folio enthält einen reichen Schatz der herrlichsten Kompositionen, unter denen sich vorzüglich die variirten Choräle durch ihre Einfachheit und Kunst der Durchführung auszeichnen. Ausserdem enthält jenes Werk noch viele Phantasien, Kanons, Volkslieder und Tänze. Wie hoch schon damals die Kunst und technische Fertigkeit des Orgelspiels gestanden habe, beweist dies eine Werk hinlänglich. Die Ausführung der Stücke, welche nicht bloss in grossen und offenen Noten, sondern bis auf zweiunddreissigtheile herab die schwierigsten Passagen enthalten, würde manchem jetzigen Orgelspieler fast unmöglich sein, und erfodert dieselbe Gewandheit, wie die Bachischen Stücke: und dennoch sagt Schmidt auf dem Titel des 3ten Theils, die Stücke wären komponirt: in gratiam praecipue eorum, qui absque celerrimis coloraturis organo ludere gaudent! — Die Orgelkomponisten der 2ten Hälfte der Periode, Kerl, Buxtehude, Pachelbel u. s. w., sind bekannter, und reichen zum Theil schon in die dritte Periode. — Und hier wäre allerdings der Ort, den Uebergang zu einer Karakteristik eben dieser 3ten Periode zu machen. Allein eine solche würde die gegenwärtige Abhandlung zu weit ausdehnen, da sie von dem grössten Umfange sein müsste und auch das Verhältniss zwischen Händel und Bach zu beleuchten hätte. Und da beide, jetzt auch der Letztere, durch praktische Anschauung ihrer Werke, allgemeiner bekannt zu werden beginnen, auch in diesen Blättern oft zur Sprache kommen, so behält sich der Verfasser die Darstellung ihrer Zeit für ein andermal vor.

Mit dem Ausgange Bachs würde er aber, wie schon oben gesagt, die Geschichte der prot. Kirchenmusik (und aller Kirchen-Musik überhaupt) für geschlossen halten. Freilich wird ihm dies bei den meisten Lesern die grösste Verketzerung zuziehen. Denn die meisten möchten annehmen, dass, wie erst nach Bach die Opern- und Instrumental-, so auch die Kirchenmusik auf den Gipfel erhoben sei. Allein es lag in dem Gange der Weltgeschichte, dass die letztere mit dem wirklichen Glauben an das Positive des Christenthums, welcher seit der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts verloren ging, ebenfalls verloren gehen musste. Wenn man zugiebt, dass die religiöse Kunst nur aus dem lebendigen Glauben und der Anschauung der positiven Religion ihre Begeisterung empfangen kann, wenn man andere Künste, z. B. die Malerei, die kirchliche Baukunst mit der Musik vergleicht, so wird man dies gar nicht auffallend finden. Dass eine Zeit nicht jegliche Richtung der Kunst ausüben kann, zeigt die Geschichte aller Künste; es ist z. B. anerkannt, dass es in unserer Zeit unmöglich ist, eine Nationalepos zu dichten; warum wollte man, wenn man ihr den Ruhm zollt, so gross, wie irgend eine Zeit, in der Poesie dazustehen, schon aus dem einzigen Grunde, weil sie einen Goethe erzeugt hat, warum wollte man ihr nun auch durchaus noch die Fähigkeit zusprechen, ein Epos schaffen zu können, welches der Ilias oder dem Nibelungenliede an die Seite zu stellen wäre? Eben so mit der Musik. Der Geist der Zeit, welcher sich zur philosophischen Betrachtung der Welt wandte, schuf die Oper- und Instrumentalmusik als selbstständig: ein Haydn, Mozart, Beethoven schufen eben so gottbegeistert, wie ein Josquin, Palästrina, Händel, Bach: nur ist die Form der Offenbarung des Einen Göttlichen eine andere geworden. Nicht möchte ich daher, wie manche Verächter unserer Zeit, behaupten, diese sei gegen die frühere zurückgeschritten und die Menschheit sei gesunken: nein, so lange die Kunst blüht, es sei in welcher Gestalt sie wolle, ist dies unmöglich; nur muss man anerkennen, dass die Bedingungen, welche die eine oder die andere Gattung der Kunst im Gange der Weltgeschichte hervorrufen, andre werden und, um so profan zu reden, man muss nicht für unsere Zeit alles haben wollen, Oper, Symphonie, Lied, und auch Kirchenmusik. Unsre Zeit wird und kann mit derselben Erbauung

eine Symphonie von Beethoven hören, mit welcher die frühere eine Kirchenmusik von Händel oder Bach: wie es aber der frühern Zeit unmöglich war, eine C-moll oder A-dur Symphonie zu schaffen, so ist es, wenigstens bis jetzt, unserer Zeit unmöglich gewesen eine Missa Papae Marcelli hervorzubringen: denn die religiöse Begeisterung, welche die Kirchenmusik hervorrief, ist verloren. Davon zeugt auch ein Umstand, der freilich von den meisten ebenfalls nicht hoch genug in Anschlag gebracht wird, aber tief in das Wesen der Sache eingeht, der Umstand, dass wir gar keinen Kirchenstyl mehr haben, sondern einen solchen überall zusammenborgen. — In wie weit es aber unserer neuesten Zeit vorbehalten ist, durch eine kritisch historische Bildung zugleich mit der Rückkehr zum Christenthum auch eine Schule der Kirchenmusik wieder zu eröffnen, muss die Zukunft entscheiden. Schon zeigen sich einzeln erfreuliche Aussichten dazu, welche, so wie Ausnahmen zu jeder Zeit, ich bei meinen schroffen Bemerkungen allezeit in Abrechnung gebracht wissen will, wie ich hier ausdrücklich bemerke.

Was aber jene drei Perioden betrifft, so ist in ihnen ein unermesslicher und unvergänglicher Schatz heiliger Tonstücke enthalten, welcher, meiner innigsten Ueberzeugung nach, ganz auf einer Stufe steht mit den Schätzen, welche uns die alten Schulen anderer Künste, z. B. der Malerei, in ihren blühendsten Zeiten gewähren. Und es wird hoffentlich auch für die Musik eine Zeit anbrechen, wo man es nicht mehr für Schimpf hält, diese Ansichten unumwunden und unverkümmert auszusprechen; wo man ein Werk, wie das Thibautsche über Reinheit und Tonkunst, nicht mehr mit seichtem Moderatismuss durch den trivialen Vorwurf: „zu weit gegangen zu sein," abfertigen darf, sondern ihm höchstens den Vorwurf machen kann, dass es die eigentliche Richtung der neuern Zeit, und mithin auch der neuern Tonkunst (die Oper- und Instrumentalmusik) nicht genug in Anschlag bringt, hervorhebt und würdigt: — eine Zeit, wo es für rohe, unhistorische Hoheit gelten wird, jene alten Schulen zu ignoriren. Freilich kann die Theorie und Geschichte allein nicht diese Zeit herbeiführen; lebendige Anschauung der alten Tonstücke muss die Meisten für sie gewinnen; und man kann nur ausrufen: „So jemand sich mit Liebe ihnen hingiebt, der wird inne werden, ob der Geist der alten Meister von Gott sei, oder ob sie von sich selber reden."

G. Billroth.

Beurtheilungen.

1) System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition, mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke Generalbass verstanden wird.

2) Anweisung zum Unterricht im Klavierspiel und der mus. Komposition. Von J. B. Logier. Bei Logier in Berlin. 1827 und 1829.

Die logiersche Unterrichtsmethode hat bekanntlich das grösste Aufsehen erregt, die grössten Lobpreisungen und Anfeindungen erfahren. Es war eine Folge des Geheimnisses, in das der Erfinder sie während vieljähriger Ausübung hüllte, dass nur Lobpreisungen und Schmähungen, nur Parteischriften sie umflogen; dass der Eigennutz sich für oder wider sie spreizte, Vorurtheile ohne alle Einsicht oder (was fast noch schlimmer) mit halber Einsicht in ihr Wesen sich tummelten, — und endlich bei der Entschleierung des Geheimnisses der Nachhall jener Streitereien, auch wohl die Abstumpfung des Interesse an der Sache eine tief eingehende Besprechung zurückdrückten.

In dieser Lage der Sache erkannte ich eine mit dem grössten Bedacht und Fleiss angestellte Untersuchung als eine Pflicht meiner Stellung in diesen Blättern, und mochte eher Monate säumen, als einen Moment der Prüfung missen. — Allein, dringender zu höhern Pflichten berufen, durch Arbeiten ganz eingenommen, die mir eigner und unaufschieblich sind, endlich durch den Raum der letzten unter meiner Redaktion erscheinenden Blätter beschränkt, muss ich von meinem Nachfolger oder Andern die Erfüllung der Pflicht gegen Logier's Werk erwarten, und mich selbst auf wenige flüchtige Andeutungen beschränken, um wenigstens nicht ganz des Verfassers und der Sache Schuldner zu bleiben. Meine Andeutungen möchten nur dazu beitragen, den Standpunkt des küftigen Beurtheilers zu bezeichnen; Urtheil, oder nur Fragmente eines Urtheils, darf man in ihnen nicht sehen wollen.

Vor allem muss man, wie mir scheint, um Logier ganz zu würdigen, das Land betrachten, in dem und für das er zunächst seine Methode schuf, England, dem unmusikalischesten, selbst hinter Frankreich weit zurückgebliebenem Lande, das nie etwas anderes geleistet, als sich Musik einzukaufen als einen ausländischen Moden-Artikel; dem wollte Logier eine ausbreitbare Musikbildung verleihen. Nicht aus dem Volke heraus entwickeln konnte er sie (wie in Italien und Deutschland geschehen ist) sondern von aussen musste sie herzugetragen und ergreifbar gemacht werden. So knüpfte sich Logier's Musikbildung an das alle Tonregionen und Verbindungen repräsentirende, abschattande — aber dabei todtmechanische Fortepiano; so wurde Mechanik, diese in England bevorzugte Thätigkeit, das Prinzip seiner Methode; so könnte er wirklich erklärt haben, was man ihm so streng vorgerückt — dass die Anwendung seiner Methode des musikalischen

Talents im Schüler nicht bedürfe. In der That bedarf es für die Erlernung nur Verstand, Gedächtniss und technische Uebung; und Logier hat wohl gethan, in England sich auf diese Foderungen zu beschränken. Was er aus diesen ganz allgemeinen Anlagen mittels seiner Methode entwickeln kann, ist dem englischen Musikzustande ganz angemessen und genügend. Seine Methode hat in ihrem Kreise dieselben Verdienste, wie die Bell-Lankaster'sche in ihrem weitern, oder wie neuerdings die Jacotot'sche in Frankreich angewendete.

Gern möchte ich, wenn Zeit und Raum es gestatteten, hier dem seltenen Scharfsinn seine vollständige Anerkennung zollen, den Logier bei der Durchbildung seines Prinzips dargelegt. Es würde aus diesem Prinzip die Möglichkeit jener schlagenden äussern Erfolge zu erklären, es würde die Unzulänglichkeit desselben für tiefere Bildung besonders zu einer so innerlichen Kunst wie die Musik zu erweisen sein, — wie in andern Feldern der Pädagogik schon längst geschehen ist.

Indem ich mich aber zu der Ansicht bekenne, dass Logier's Methode die tiefern Ansprüche deutscher Bildung nicht befriedigen könne, muss ich zweierlei dabei versichern. Erstens, dass nur wenige unserer bisherigen Tonlehrer an pädagogischem Talent und Scharfsinn, an Fleiss und Eifer bei der Durcharbeitung und Ausführung ihres Lehrsystems sich mit Logier vergleichen lassen; sein Verdienst und Ruhm wird ihm bleiben, wenn längst ein befriedigenderes Lehrsystem an die Stelle des seinigen getreten ist. — Zweitens, dass nicht leicht irgend ein Musiklehrer die Logiersche Methode ohne den grössten, mannigfachsten Gewinn durchstudieren wird. Wenn auch Verstand und Gedächtniss nicht die zureichende Grundlage für Musikbildung sind, so können wir sie doch nirgend entbehren: und eben Logier's Richtung und Talent bietet dem mnemonischen Theil der Unterweisung so viele Erleichterungen, hat der verständigen Ueberlegung so scharfsinnig und konsequent Wege gebahnt, dass ich in unserer Literatur kein Werk kenne, das Logier's ersetzen könnte. In dieser Meinung soll es uns auch nicht irren, wenn mancher Tonlehrer behauptet, längst privatim denselben Weg gegangen zu sein. Logier's Verdienst ist es eben, ihn der Oeffentlichkeit übergeben zu haben; hat ein Andrer wirklich gleiche Entdeckungen gemacht und der Oeffentlichkeit vorenthalten, so hat er damit das Recht und den Ruhm des Entdeckens verloren.

Hätte übrigens Logier nur das eine Verdienst, dem antimusikalischen Schlendrian des Generalbasslehrens, wie es in unsern Lehrbüchern geübt wird, entsagt zu haben: so wäre er schon dadurch ein wahrer Beförderer der Kunstlehre. Um seiner reellen Gaben willen möge uns allen die Pedanterei fern sein, wegen mancherlei Mängel und Fehler in der schriftstellerischen Darstellung auch gegen das Wesentliche spröde zu thun. Selbst aus diesen könnte die Originalität des Verfassers nachgewiesen werden, und ihnen wenigstens zur Entschuldigung dienen.

An einem andern Orte denke ich umfassender über Logier zu reden.

Marx.

Abschied des Redakteurs.

Indem ich mit dem Schlusse des siebenten Jahrganges von der Redaktion dieser Zeitung zurücktrete, habe ich den geneigten Lesern für so manche Nachsicht, den geehrten Herrn Mitarbeitern für ihre schätzbare Unterstützung meinen Dank abzustatten. Möge die Theilnahme beider der Zeitung auch ferner gewährt sein, so lange diese ihrer Aufgabe treu bleibt: den reinen Gedanken, die reine Bestimmung der Tonkunst aus bergenden Verhüllungen, aus momentaner Verunstaltung, Verkennung und Verirrung freiherauszustellen. Diese Aufgabe hatte ich mir gesetzt, und musste sie um so eifriger als das, was eben jetzt Noth ist, festzuhalten suchen, da die Zeit meiner Verwaltung einer der öfters von mir geschichtlich nachgewiesenen Zwischenperioden gehört, in denen Volk und Künstler aus rüstigerer und edlerer Thätigkeit in Erschlaffung zurücksinken, während eine neue und höhere Idee ihrem Tage zureift.

Diesen Gedanken festzuhalten, an den einzelnen Begebnissen und Kunsterscheinungen nachzuweisen, den Glauben und die Hoffnung auf einen Fortschritt der Kunst und des Volks — beides unzertrennlich — auch im Gebiete der Tonkunst zu vertreten, früherer Werke und Zustände Erinnerung zurückzurufen als Zeugen für diesen Glauben, die Zurüstung, die Keime der neuen Blüthezeit, wo ich sie zu finden meinte, aufzuweisen: das war vor allem Pflicht. Es durfte mich dabei nicht irren, dass ich nothwendig mit der Mehrheit des heutigen Tages in Widerspruch gerathen musste; es konnte mich vielleicht betrüben, aber nicht zurückhalten, den Eifer, der freilich dem Besten der Sache und nicht dem Vortheil der Personen zugewendet sein musste, von Einzelnen verkannt und als Ungunst, oder Mangel an persönlicher Theilnahme ausgelegt zu sehen. Ich habe mich mancher Gelegenheit erfreut, von letzterer Meinung das Gegentheil zu beweisen; nur die Verwaltung meiner öffentlich übernommenen Pflicht gestattete keine Abwendung von der Sache auf die Personen; habe ich doch für mich selbst die Zeitung nicht benützt, so erheblichen Anlass ich bisweilen gefunden hätte.

Allerdings giebt es eine bedingte, schonendere Art die Wahrheit auszusprechen — oder vielmehr die Unwahrheit zu umgehen. Man kann jedes Kunstwerk als ein solches: als eine verkörperte Idee und einen besondern Moment in der gesammten Kunstentwickelung auffassen, — oder auch von diesem höhern Standpunkte herabsteigen zu einer einseitigern Betrachtung. Mangelt auch einer Arbeit der wahre Kunstinhalt, so kann sie doch als Zeugniss von besondrer technischer Geschicklichkeit, besonderm technischem Fleisse gelten; hat sie in beiden Beziehungen geringere oder gar keine Bedeutung, so kann sie doch untergeordnete Ansprüche: mit künstlerischen Mitteln zu unterhalten, der Virtuosität einen Spielplatz zu eröffnen u. s. w., willkommen sein. Diese Momente kann der Berichterstatter hervorheben, die übrigen übergehen; — eine sehr häufig geübte Verträglichkeits-Politik. Mir erscheint sie keiner Zeit unerlaubter, als der unsern; sogar der Person eines Künstlers hätte ich Unrecht zu thun gemeint, wenn ich ihm ein anderes als das höchste Streben, wenn ich seiner Leistung eher eine niedere Tendenz, als ein Nichterreichen des höchsten Ziels beigemessen hätte; die untergeordneten Bestrebungen bedürfen ohnehin des Fürworts in Zeiten, wie die unsrige, am wenigsten. — Ich würde es in solchen Fällen (und überhaupt) sogar für Abweichung von meiner Pflicht gehalten haben, meine Ueberzeugung weniger bestimmt auszusprechen, als sie in mir lebte, um mit der Formel der Ungewissheit einen etwa jemand verletzenden Ausspruch zu mildern, oder eine abweichende bestimmte Ueberzeugung durch den Schein einer Bescheidenheit zu bemänteln, deren wahrhafte Aeusserung eher die ist: sich und sein Interesse um der Sache willen zu verläugnen und die auszusprechende Meinung unverhohlen und ohne Vorbehalt der Prüfung Preis zu geben. Es ist bekannt dass dieser, ja der schärfsten Widerlegung meiner Ansichten die Zeitung stets offen gestanden; ich habe aber auch jeden Künstler, von dem ich sprach, mindestens so hoch über die Verletzbarkeit durch freie Meinung gehalten, als ich mich selbst fühlte.

Eine andre Art der Verträglichkeitspolitik wird gegen das Publikum geübt; man tolerirt einen Theil seiner momentanen Neigung oder Meinung, um ihm daneben unvermerkt ein Theilchen Wahrheit zu insinuiren. Ich konnte mich weder dazu verstehen, noch durch die Woge des Tages weggerissen werden, da ich meine Ansichtsweise weder aus ihr geschöpft, noch ihrem Zuge hingegeben habe. Dies hat mich vor Meinungswechsel bewahrt; ich bin nicht verleitet worden, den Komponisten der Vestalin unter die grössten Künstler zu stellen und denselben Künstler mit spätern Werken als einen Schüler und Unfähigen zu betrachten, wie viele Musiker unserer Zeit; ich konnte durch die Modernität der Opern Rossini's und Auber's mich nicht zu einer Beistimmung in die allgemeinere Meinung bewegen lassen; ich konnte das Kleben am Alten und das Wiederbringen des Ausgelebten nicht als Leben und zeitgemässes Schaffen ansehen, aber eben so wenig versäumen, auf das zu verweisen, was wir an den alten Meisterwerken haben, aus ihnen lernen, nach ihrem Muster erstreben müssen. Eine nicht ferne Zukunft wird zwischen meiner und der Ansicht des Tages, wo sie abweichen, entscheiden. So lange ich an der Spitze der Zeitung stand, hatte jeder Mitarbeiter und jeder Einsendende unbeschränkte Meinungsfreiheit; wenn eine von der meinigen abweichende Ansicht nicht ihren Vertreter in ihr gefunden hat, so ist es nicht meine Schuld.

Diese Erklärung über mein Verfahren glaubte ich den geehrten Theilnehmenden schuldig zu sein.

Zu andern Arbeiten berufen und nach siebenjährigem Beharren in der für nothwendig erkannten Leistung wohl berechtigt, sie nun der Sorge Anderer zu überlassen, trete ich von der journalistischen Thätigkeit für jetzt ganz zurück. Sollte ich mich veranlasst finden, mich ihr in einzelnen Aufgaben wieder zu widmen, so wird dies nur mit Namens-Unterschrift geschehen.

A. B. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei eine liter. Ankündigung des Herrn Fr. Vieweg in Braunschweig.

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 039 596 150

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.